

الألف
كتاب
الشارف
١٨٤

بيول وارث

خفايا نظام التَّجَمُّعِ الأمريكي

ترجمة
حليم طوسون



الهيئة المصرية العامة للكتاب



خفايا نظام
النجم الأمريكي

الكتاب السينائي

إشراف

هاشم النحاس

الألفا كتاب الثاني

الإشراف العام

و. سمير سرحان

رئيسة هيئة البداية

رئيس التحرير

لمسعى المطيعي

مدير التحرير

أحمد صليحة

الإشراف الفني

محمد قطب

الإخراج الفني

علياء أبوشادي

خفايا نظام
النجم الأمريكي

تأليف
بول وارنستون

ترجمة
حليم طوسون



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٩٥

الترجمة العربية لكتاب :

LE SECRET DU STAR
SYSTEM AMERICAIN

الفهرس

الصفحة	الموضوع
٩	تقديم
	الفصل الأول :
١٣	جونى كارسون وتمثيله الايمائى
	الفصل الثانى :
٢١	بلوغ النجومية من خلال لقطة رد الفعل
	الفصل الثالث :
٣٥	انتصار لقطة رد الفعل
	الفصل الرابع :
٤٩	وجه جانيت ماكسونالد
	الفصل الخامس :
٧١	جسم مارلون براندر
	الفصل السادس :
٨٧	مضمون أداء الممثل
	الفصل السابع :
٩٧	أداء روبرت دى نيسرو
	الفصل الثامن :
١٠٧	تسلط الوثائقية على الرواية
	الفصل التاسع :
١٢٢	الرقابة الصارمة المفروضة على البطل
	الفصل العاشر :
١٤٧	فرانك كايبرا وتوظيف ايزنشتاين
١٦٥	رفض لقطة رد الفعل

عندما ينظر المرء حوله يكتشف أجسادا ساكنة ، الى حد أو آخر ،
أو غارقة في حالة غريبة • فعضلاتها تبدو متقلصة نتيجة لمجهود بدني
عنيف ، أو مسترخية بعد تضييدها بإحكام • وعيون هؤلاء القوم مفتوحة ،
ولكنها لا تنظر ، بل تحديق • • تحديق في المشهد كما لو كانت مسحورة •
وأنا استخدم هنا كلمة ترجع الى العصور الوسطى ، حقبة الشعوذة
والجهالة (٠٠٠٠) •

الى متى سيتعين على أرواحنا ان تهجر أجسامنا « الخشنة »
لصالح الظلمات ، لتتغلغل في تلك الشخصيات الخيالية التي تتواجد
امامنا حتى نشارك في مشاعر جياشة لن نعرفها الا عن هذا الطريق ؟

يرتولد بريخت

تقديم

لا جدال في أن الفيلم الشعبي الأمريكي له وقعه الماهر على المشاهدين في كافة انحاء العالم . وسأحاول أن أبين في الصفحات التالية أن هيئة السينما الأمريكية تعود أساسا - وإن لم يكن الأمر قاصرا على ذلك بالطبع - إلى تكتيك بسيط وفعال تماما ، تم صقله بكل براعة على مدى العقود الماضية ، وأعني بذلك لحظة رد الفعل (Reaction Shot) . وأنا لم أدون هذا الاصطلاح الانجليزي أصلا بحروف مائلة لسبب بسيط وهو أنه سيرد العديد والعديد من المرات على صفحات هذا الكتاب حتى أنه أصبح مألوفاً تماما .

ومن المعروف أن السينما تعمل انطلاقاً من ثلاث نظرات : نظرة المخرج والمصور الذي يتولى مسئولية تصوير اللقطات ، ونظرة الممثلين كل منهم لزملائه ، ونظرة المتفرجين للشاشة . ويعتمد إلى حد كبير الخيال السينمائي الجذاب على الالتقاء المتناغم بين تلك النظرات الثلاث . وعلى أن ما يهمنى هو نظرة الممثلين وربود فعلها . فهذه النظرة بالذات ، هي التي تحدد النظرتين الأخريين وتدفع نمو الحدث الخيالي . وبعبارة أخرى فإن تعلق انظار المتفرجين بالشاشة يتوقف على مدى نجاح الكاميرا في التقاط نظرات الممثلين بعضهم لبعض بشكل سليم بل واستراتيجي . فعندما يتجه نظر الممثل نحو حافة الشاشة بوجل أو اشتهاه أو حب أو كراهية ... ينعكس ذلك في نهاية الأمر إلى عيني المتفرج .

فما من أحد يستطيع أن يقوم الجمال السينمائي الفتان للممثلة ايمانيول بيار في الفيلم الفرنسي الناجح **ماتون دي سورس** الذى اعتمد تماما على تكتيك لحظة رد الفعل الهوليوودية . ففي هذا الفيلم تقتصر علاقة **أوجولين** (**دانيال أوتوى**) بالراعية مانون على نظرة مفتونة بوتيرة متصاعدة مصوبة على الفتاة من عدة مراكز مراقبة : وراء جذع شجرة على الحافة اليمنى للشاشة ، وخلف حائط حجرى على يسار الشاشة ، ووسط سياج من الأغصان فى أسفل الشاشة ، وبالانبطاح أرضاً على حافة صخرة تحتل أعلى الشاشة . هكذا أصبحت كافة حواف الشاشة موظفة لتلك النظرات . ولكن هل المقصود بذلك نظرات

أوجولين ؟ أبدا أنها آلاف العيون فى قاعة السينما المخيم عليها الظلام التى دفعها تلمص الممثل من كافة الأرجاء الى تركيز نظرها تدريجيا على وسط الشاشة المضى ، حيث أصبحت الممثلة الشابة فريسة لنظرات المتفرجين الفضولية . ولكن السينمائيين - الشعراء ومنهم بالأخص جان - لوك جودار ، يرفضون الانسياق وراء أمثال تلك الحيل السينمائية ، رغم تشوق المشاهدين .

ولقد برع الأمريكيون فى تطبيق استراتيجيات لقطه رد الفعل هذه وغنوا أساتذة هذا المجال . ولو أننا استعرضنا حوالى خمسة عشر من الأفلام الأمريكية التى حققت نجاحا ساحقا ، لتبين لنا كيف أن هذا التكنيك كان عنصرا حاسما فى ترابط المشاهد وتطورها، وبالتالي فى تجنيد المشاهدين ، وكيف أنه يساهم فى اضفاء ما يشبه الواقعية على الصورة السينمائية الأمريكية ، وعلى سلوك الممثل الواقعى ، مما يعطى الانطباع لدى المتفرج بأنه سيتصرف على هذا النحو لو واجه نفس الموقف ، بل إن رد فعله أصبح على هذا النحو نظرا لأنه بات يعيش الوضع نفسه ، من خلال الممثل .

وسيتبين لنا من خلال هذا الكتاب أن بعض الأساطير التى قامت على أساسها الأمة الأمريكية ومنها الشعبية (كل ما يجيء من الشعب لابد أن يكون طيبا) ، والفردية التى يخفف منها تبادل المساعدة وحسن الجوار ، والتوغل نحو الغرب ، والزوجان المتناقضان (توحش / تحضر) وترايب الأمة ، وحذب العناية الإلهية عليها ، تدخل فى صميم الأفلام الأمريكية وتستخدم لقطه رد الفعل كما لو كانت من السمات ، حتى باتت متغلغلة بعمق فى اللاوعى الشعبى الأمريكى .

والفصل الثالث من هذا الكتاب لا يتناول السينما الأمريكية بشكل مباشر ، فهو مخصص للفيلم الوثائقى النازى اقتصار الإرادة ، وهو أبرز الأفلام الفاشية فى عهد الرايخ الثالث ، والنموذج الرسمى الذى سد الطريق بكل فظاظة أمام مصاعى التعبيرية الخلاقة ، بأن فرض شخص الفوهرر على رواد السينما الألمان باعتباره الحصل النهائى لكافة مشاكلهم . غير أنه مما لا شك فيه اطلاقا أن هذا الفيلم انتصار للقطه رد الفعل . لقد أصبحت المانيا كلها مجرد رد فعل مشترك وبشع لمثل اوجد ، ألا وهو هتلر . وائى لاقتراح على القارئ أن يعود الى ذلك الاقتصار ليتكشف له مدى خطورة هذا التكنيك بل ورجعيته عندما نتناول فيما بعد الفيلم الروائى الأمريكى من خلال تقصى لقطات رد الفعل . وهناك ميزة أخرى للفيلم المخرجة ليني رينفستال هذا ذى الطابع الدعائى ، وهو أنه فيلم وثائقى . وهذا يعنى إذن أن لقطات رد الفعل

السينمائية لها صلة بالواقعية • وعليه فنحن مدعوون الى تبين هذا التكنيك عند دراسة الأفلام الروائية بوصفه المرأة والصدى لردود فعل المتفرجين •

وستتعرض فى الفصل الأخير لأيزنشتاين ، من زاوية استفادة فرائك كإبراهيم منه ، وهو المخرج الذى احتل المركز الأول فى تاريخ السينما الأمريكية فى مجال نزعتة الشعبوية • وقد أردت أن أنهى ملاحظاتي حول لقطة رد الفعل بإبراز مدى تزايد تأثيرها حتى باتت مقاومتها شبه مستحيلة ، وذلك عندما تبينت لهم فعالية استخدام الجماهير (تلك الجماهير الثائرة والندفعة فى فيلمى البارحة يومئذ وكتوبر اللذين كان لهما أثر كبير على الوسط السينمائى فى هوليوود فى نهاية عهد الأفلام الصامتة) وذلك بالتحكم فيها وتوظيفها لصالح البطل الفرد ، من خلال ردود فعلها إزاء مغامراته المدهشة •

وقد تعين على أن أستخدم هنا وهناك بعض المصطلحات التكنيكية مثل المجال والمجال المقابل ، وخارج الكادر •• غير أن الأمر لا يستدعى أن يكون المرء متخصصا فى مجال السينما لكى يفهم معناها • وقد حرصت على ألا أقدم تعريفات مدروسة لتلك المصطلحات التكنيكية ، بل سعيت بالأحرى الى اندماجها بشكل طبيعى فى سياق الآراء التى عرضتها (وذلك ابتداء من الفصل الأول) ، بحيث تكتسب معناها بسرعة من خلال مضمون النص •

المفصل الأول :

جونى كارسون وتمثيله الايمائى

فلنتعرض لطريقة توظيف لقطة رد الفعل فى العرض التلفزيونى الأمريكى برنامج الليلة (To Night Show) الذى يقدمه جونى كارسون وذلك قبل أن نمالغ الفيلم السينمائى ، أو بالأحرى لنمهد له على نحو أفضل . والحق أن هذه اللقطة هى المحرك لاستعراض جونى كارسون ، لأنها المحور الذى تدور حوله شميته بل وفكاهته .

وهناك ميزة مزدوجة لاستهلال فكرتنا حول لقطة رد الفعل من خلال تحليل برنامج الليلة : فمن جهة ، يتيح لنا ذلك امكانية لفت الانتظار الى استمارة التلفزيون لحدى البنى الأساسية للفن السينمائى التى اتاح التمكن منها تحقيق انطلاقة الفيلم الكلاسيكى ، وفى جهة أخرى سيهيم ذلك للقارئ فرصة التأكد من فرضية أن نقدم هنا ما يثبتها ، ونقصد بذلك أن أحاديث كارسون مع ضيوفه هى النموذج والمثال الأعلى وكذلك المعيار الذى يحرص على الاقتداء به مقدمو البرامج فى التلفزيون الأمريكى والكندى المتخصصون فى عقد الندوات وتوجيه الاسئلة لضيوفهم .

ولا يمكن التحدث عن جونى كارسون دون أن نقم فوراً وفى المقام الأول أد ماكماهون ، زميله الشهير منذ ٢٥ سنة . فماكماهون يؤدى بالذات مهمة التشرىفاتى الذى يبرز جونى ، وهو الوجه المقابل الذى لا غنى عنه وصاحب العصا السحرية الذى يطلعننا على المعجزة وينفعها الى المقدمة ويتيح لها فرصة التائق وتسليط الأضواء عليها حتى نهاية العرض .

فلنحال المشهد الذى يتم فيه تقديم برنامج الليلة . وتعود أهمية هذه الدراسة لكون ذلك المشهد أحد النماذج التى أحكمت بنيتها الى أقصى حد . فالمشهد يبدأ بلقطة تصور أد ماكماهون وهو يعلن بطريقة

التقليدية الشهيرة : « والآن ايها السيدات والسادة ٠٠ هاكم ٠٠ جونى ! »
ويظهر اد فى هذه اللقطة فى وضع جانبي بينما تتجه عيناه نحو اليسار ،
خارج الكادر . وعندما ينطلق اسم جونى تشير اصبعه الى الخارج كأنه
حار يتيهنا الى الموضع السحري الذى ستنبثق منه المعجزة . والجملة
التي ينطق بها اد مصحوبة بقرع الطبله الى ان يرد اسم جونى فتصيح
موسيقى الأوركسترا ، ويدوى صراخ المتفرجين وتصفيقهم . وعندئذ
نشاهد لقطة لستار المسرح وحده تستغرق أربع ثوان (مئة صسورة
فيلمية) . وتضفى تلك اللقطة على المشهد الخاص بمقدمة الفيلم عنصرا
سريا له أهمية كبرى فى توظيف الخيال ، وهو ما سنتعرض له فيما
بعد .

ويظهر امامنا جونى كارسون عندما تفتح الستار ، فتنتطلق الموسيقى
بقوة (علما بانها خارج اطار الشاشة وستظل كذلك حتى نهاية العرض) .
وهكذا يبدو ان كل ما هو خارج اطار الشاشة (بما فى ذلك المتفرج) قد
سجل « زوم » مفاجئا مندفعاً . ويخضع سلوك جونى لطقوس متزهدة
ذات فعالية مضمونة التأثير . ويتحرك الممثل الكبير امام ثلاثة احياز
اثيرة ، احدها معروف لنا بالرؤية ، بينما توجه لنا الأصوات بالحيزين
الأخرين غير المرتين : اد على يمين الشاشة والفرقة الموسيقية على
يسارها وجمهور المتفرجين امامه . ويحتل جونى مركز هذا المثلث .
وتتمثل براعته فى الجمع بين تلك الاضلاع الثلاثة لتنسجم معا فى نفس
الزمان والمكان ، من خلاله هو . ويلقى جونى نظرة حانية باتجاه الفرقة
الموسيقية ، ويحيى القاعة بإيماءة خفيفة ، ويشير الى اد على يمينه
مواصل فى الوقت نفسه تصفيقه الوجه الى ذاته شخصيا ، ثم يلتفت
مرة أخرى نحو الفرقة الموسيقية وقائدها .دوك ، فحييه بانحناءة خفيفة
وفى هذه اللحظة ظهر دوك فى لقطة تبينه وهو يرد التحية على الطريقة
الاسبانية . ونعود مرة أخرى الى جونى الذى يتلقى التحية بفتح
ذراعيه ومدنما نحو اد فيما يشبه التوصل . ثم لقطة لاد وهو يحيى
بدوره على الطريقة الهندية ، تتلوها لقطة لجونى وقد انصبت قامته
بعد ان رد على تحية اد يمثلها « وراح يخلتس النظرات يميناً ويساراً
ويصق لنفسه ويحرك ذراعيه مع ايقاع الموسيقى والتصفيق ويردد بعض
الهناتاتمثل « هيا » و « هالو » وهو يرفع ذراعيه فى نهاية الأمر
(والواقع ان الأمر لا ينتهى أبداً مع جونى ، فذلك هو جوهر استراتيجيته
ستوديو الممثل) كأنه يدعو الجمهور الى التزام الهدوء واتاحة الفرصة
له لكى يتكلم .

وطوال تلك الطقوس التى تم انتقاؤها من خلال خبرة امتت أكثر

من ربيع قرن ، يرد جوني كارسون على ردود فعل اد والفرقة الموسيقية المتجاوبة مع ايقاعات الجمهور . بل ان جوني يثير ويتبنى ويعكس في آن واحد ردود الفعل الثلاثة التي يقرؤها وتحاصره . وهو يندمج تماما مع ردود الفعل هذه . اما الجمهور - وهو جمهور استديوهات بوربانكس - فهو خارج اطار الشاشة باعتباره بديل مشاهدى التلفزيون ، وهو يتعائش في نهاية الامر في شخص جوني الذي يعثر على نفسه في هذا الجمهور .

ويقوم اد بدور « المخرج » بالنسبة لجسوني فهو الذي يقدمه للجمهور . ويقلد جوني اد في صيحته « ها هو .. جوني ! » وهو يقدم مدعويه للمشاهدين بينما ينسحب اد لأن مكانه هو الكواليس ، وتلك هي وظيفته بالنسبة لجوني . واذا استثنينا قرص ظهور اد النادرة داخل اطار الشاشة طوال تقديم برنامج الليلة . لمجرد ان يكون المقابل لجوني واضفاء المزيد من الاضواء عليه ، لتبين لنا انه يحظى بمركز المتفرج المتميز الذي يحتل الصف الاول ، ولابد ان يشعر الناس بوجوده ، على مقربة منهم وان كان خارج المجال . فضحكاته وصيحات التشجيع والاعجاب الصادرة عنه تنطلق على مقربة من جوني ، دون ان يراه احد . وردود فعله اقوى وصوته اعلى من ردود فعل واصوات القاعة التي تأتي من بعيد . فاد يقوم بدور المتفرج المثالي الذي يحظى بالتواجد بجوار النجم ويعرفه ويفهمه ويحيه . ويود المتفرجون جميعا ان يحتلوا موقع اد . وعليه فان ردود فعل اد ازاء جوني حقيقية واصيلة واكيدة . وهي تعبر تماما عن تجارب جمهور جوني سواء في القاعة او امام التلفزيون .

وردود فعل اد ازاء جوني معقدة ومتوافقة بشكل ملحوظ مع الاوضاع المعقدة خلال برنامج الليلة . وتخضع تلك الاوضاع لعدة نماذج استقرت تدريجيا عبر سنوات الخبرة الطويلة . ويوسمنا الاشارة الى اربعة نماذج نجدها بالضرورة في كل حلقات برنامج الليلة التي يذيعها التلفزيون ، وهي في الواقع نماذج تبدو اساسية من خلال تحليلها :

- يظهر اد في اللقطة وهو يشغل القعد المخصص للضيف ، على يمين جوني .

وهنا تكون ردود فعل اد أغرب وأكثر تواصلا . فهو يمدد لمسللة الأشخاص الذين ستوجه اليهم اسئلة جوني الذي تتاح له الفرصة

لرفع صوته وشحن نظره • والواقع أن جلوس اد بجوار جونى يوفر
الامكانية لصقل البنية الأساسية للبرنامج الذى سيتكرر خلاله نفس
التصرف مع كل ضيف يحظى بشرف الجلوس بجوار مقدم البرنامج
الشهير : فهناك لقطة لاد وجونى معا ، ولقطة أخرى لجونى وحده
وأحيانا لقطة لاد منفردا (وتلك لقطة كريمة من جانب جونى لزميله
وضيفه الأول) • وكما سنرى فيما بعد فإن هذه الأنواع الثلاثة من
اللقطات ترتب كل منها بالنسبة للقطات الأخرى بحيث تسلط الأضواء
على جونى ، حتى أن الجالسين أمام شاشة التلفزيون يندمجون فى كل
لحظة مع جونى ، بقدر أكبر من اندماج المشاهدين الحقيقيين لبرنامج
الليلة •

• - اد يترك مكانه لضيوف جونى ويخرج من مجال الشاشة •

مع تعاقب الضيوف أمام الشاشة بصحبة جونى ، يفقد اد مركزه
شيئا فشيئا ويقص الى حافة الشاشة اليرى حتى يتركها نهائيا •
وهكذا تتلاشى ردود الفعل المرئية لزميل جونى لتصبح مجرد ردود
صوتية خارج الشاشة وعلى مقربة مباشرة من جونى وضيفه •
وكريستيان ميتز محق فى قوله ان مكان المشاهد يقع خارج اطار
المشهد (وهذا صحيح ايضا الى حد ما بالنسبة لمشاهد التلفزيون)
فان اد يتحول الى متفرج متميز بتردد صوته خارج الكادر بعد أن كان
داخله • ويجب أن نعتزف بأنه يحظى بشرف التواجد فى المقدمة أمام
الجالسين فى قاعة العرض لأنه محاط بهالة ذلك المجال الذى صاحب
فيه النجم وتركه منذ لحظة • وعلى أية حال فإنه لن يتردد فى الاستفادة
من تلك الميزة •

• - اد يتدخل شفويا •

ويمثل ذلك اقوى رد فعل مسموع • وهو لا يخشى ان يلفت
الانظار اليه على حساب جونى • فهو غير متواجد فى الشاشة وصوته
يأتى من خارجها • أما جونى فهو متواجد أمام المشاهدين وهو فى حاجة
لمساندة صوت اد الموجود على مقربة منه لكى يتكفل بالاستجابة لايامته
المثيرة للضحك حتى يجد صدى لها وسط الجمهور •

• - يتدخل اد شفويا أثناء أداء أحد ضيوف جونى •

هنا تكون ضحكات اد وعباراته التشجيعية خارج مجال الشاشة
متروية بقدر أكبر • ويجب أن تكون متحفظة حتى انها تبدو متكئة
ومحصورة فى حدود ردود فعل جونى والجمهور • فرد فعل جونى هو

الفصل ، ولابد أن ينشأ ويزدهر تلقائيا . ويتمثل دور اد ، الذى يرأس تلك الجوقة المشكلة من الجمهور ، فى اللقاط التمييزية المرتصمة على وجه الأستاذ « وهى طائفة » لكى ينفذها ويطورها بصوته . وهو متمكن من ذلك بفضل ملاحظته ذلك على مدى ربع قرن .

وبالطبع لا تكون هناك أية حاجة الى ردود فعل اد ازاء جوني عندما يكون التواصل متوفرا بين جوني وشيوقه وجمهوره . ولكن ردود الفعل هذه تعود من جديد بدرجات متفاوتة عندما يفتر التواصل او يكون على وشك التراجع .

ويتعين أن نلاحظ من جهة أخرى أن ردود فعل المشاهدين لا تعرض على الشاشة ، اللهم الا من خلال لقطتين أو ثلاث لقطات بانورامية للقاعة بجمهورها فى بداية بعض حلقات برنامج الليلة ، حتى يتأكد مشاهدو التلفزيون من أن التصفيق والضحك الذى سيسمعه فىلما بعد ليس « ملفقا » . والواقع أن اظهار الجمهور لنا وردود فعله سيصبح مجرد تحصيل حاصل لأنه يعنى بكل بساطة أن يرى مشاهدو التلفزيون انفسهم فى مرآة ردود افعالهم . كما أن القيسام بدس ردود فعلنا الينا بطريقة غير مباشرة ودون أن ندري ، يكون أكثر لياقة وفعالية . ويحتضن جوني كافة ردود الفعل التى تظهر حوله ويندمج معها ، وكل ما يظهر على وجهه عبارة عن محاكاة واقعية لما يدور وسط جمهور المشاهدين . ويبدو جوني فى اللقطات الكبيرة وكأنه قرص عباد شمس أو رأس باحثه تتجه اوثوماتيكيا نحو كل ما يتحرك . وإذا كانت مهمة اد الأساسية الوحيدة هى التفاعل مع جوني ، فإن كنه الأمور فى نهاية المطاف يتمثل فى ردود الفعل الحديدة والمقعدة الى أقصى حد التى تشكل جوهرا جوني ، ذلك المؤدى العبقري الذى يتفاعل مع شخصه نفسه ومع شيوقه وجمهوره . وباختصار فإن كل نشاط ماكهاون ، وعن ورائه الجوقة الموسيقية والكورال ، أى الجمهور ، يتمثل فى الاحساس بردود فعل جوني ومواصلتها وتميزها عن طريق الصوت (على غرار الموسيقى المصاحبة فى الأفلام الشعبية) ، غير أنه يتعين ألا نفرط فى المقارنة مع الموسيقى المصاحبة التى تكتفى بتكرار الصورة وتكون مجرد حشو . ويتعين أن نلقى المزيد من الضوء على الدور المتعدد الجوانب لدور فصل اد والجمهور والفرقة الموسيقية ازاء سلوك كارلسون . وهنا يتبادر الى ذهنى كريس ماركر . ففي فيلمه الوثائقي الوجه السادس للبلتاجون (١٩٦٧) ، وبلا شك أيضا فى أفلام رستيه التى عمل بها معه : التماثيل تموت هى ايضا (١٩٥١) وليل وضباب (١٩٥٧) ، تتبدى

بشكل خاص موهبة ماركيز في جعل الصوت (صوت الأفراد والموسيقى الضجيج المصطنع) امتداداً للصورة . وهو يستخدم أيضا الصورة المرئية بنفس الطريقة لتواصل الأصوات .

وقد لاحظ مارشال ماك لوهان ، منذ ربع قرن مضى ، اى فى بدايات برنامج الليلة كيف أن أداء جونى كارسون يتوافق مع شاشة التليفزيون ، ذلك الجهاز الذى يلفظ الشخصيات الجادة ويرحب بالأفراد المتعددى الكفاءات . ولقد سبق أن وصفنا كيف يظهر جونى كارسون على خشبة المسرح ، بوثياته وحركاته الراقصة ونظراته الخاطفة وتصفيقه الذاتى وانحناءاته فى كافة الاتجاهات فى أن واحد دون أن يستقر عند واحد منها . وهو يستهل نظرة أو ابتسامة أو حركة بالرأس أو الذراعين أو الجسم ، أو جملة .. ولا يستكمل أبدا أى شيء ، فهو دائب الحركة والاتصاف ، يسأل ويبدئ اندماشه ، دون أى انقطاع لرودود فعله ، مما يجعله جذابا بلا جدال . ولذا يكون من المهم أن يظل متواجدا على الشاشة أغلب الوقت ولأطول مدة ممكنة . فهو يبلور فى نهاية الأمر ردود أفعال الجميع : الكاميرا واد والضيف وجمهور القاعة ، ومن بعدهم فى آخر المطاف أعداد مشاهدى التليفزيون التى لا تحصى . انه كليل المشاهد الذى ينجح ببراعة فائقة فى دفع سلوك هذا المشاهد الى الصف الأول فى لقطة كبيرة ، فيؤكد قيمته ويضمن مصداقيته .

وعندما يظهر جونى وحده وسط الشاشة خلف مكتبه الذى يستقبل حوله ضيوفه ، تصبح تعبيرات وجهه السريعة التغير ما يكاد يكون مرآة ينعكس فيها رد فعل الجمهور . وهكذا يتملق انبعاث فريد من نوعه ، يتعذر علينا أن نعرف من خلاله من الذى يؤثر على من : هل هي ردود فعل جونى إزاء ضيفه أو تأثير رد فعل الجمهور عليه واستفادته منه ، أو تأثره شخصيا برود أفعاله هو ، أو أن الأمر يقتل كل ذلك فى آن واحد .

وعندما يظهر جونى فى صميمة خفيف فإن أداء هذا الأخير لا يكتسب أهميته وقيّمته الا من خلال ردود فعل جونى الجالس بجوارته . وفى هذه اللحظة تصف الجسامنة تكون التهيئة الخلفية لجونى ، فهو الذى يلقى ضحكات جمهور الألة وتصفيقه حسب هزاه . وهو يلقى الضيف بجوارته طوال المدة التى يرضيها ويتصرف بكامل حزينة فى ردود فعل الجمهور المتوترة بتضيقها أو مطلقا أو تقلصها حسب الانهية التى يود اخفاءها على ضيفه .

ولو ظهر ضيف وحسده على الشاشة في لقطة فردية تتضمن في خلفيتها ردود فعل الجمهور ، يكون ذلك بمثابة لفظة كريمة من جانب جوني ، السيد العظيم ، للنجم الذي يمين له بفضل توجيه الدعوة له .
لنها هدية تحمل توقيع جوني . وعندما يترك جوني المجال ليغلق المكان لضيفه ، فإنه لا ينتقل مع ذلك خارج اللقطة ، لأنه ليس اد ، فمكانه المقرر أصلا هو مجال الشاشة . والواقع أنه لا يعتمد الا لكي يبرز رد فعله لأداء ضيفه الذي يتحول ظهوره وحده في لقطة كبيرة الى تصنيف من جانب جوني .

الفصل الثاني :

بلوغ « النجومية » من خلال لقطة رد الفعل

من الواضح ، كما يبدو لى ، أن جونى كارسون قد تفهم بعمق أن تخصصه فى ردود أفعال الآخرين يمكنه من التحرك على نحو أفضل ، ومن مواصلة الظهور على المسرح ، وجعل أدائه حاسما . لقد استوعب القاعدة التى يوصى بها المخرجون الممثلين منذ بودوفكين ، ألا وهى « أن التمثيل (أمام الكاميرا) يتمثل فى الاستجابة لمؤثرات » .

غير أن رد الفعل هذا أزاء الآخرين قد ينحرف عن توجهه الأصلي حتى أنه يدور حول نفسه ومن أجل ذاته . وقد ياح مايكل كين منذ مدة ببعض الأسرار المتعلقة بأداء الممثل أمام الكاميرا ، فقال بهذا الصدد : « عندما كنت حديث العهد بالتمثيل قال لى المنتج ذات يوم : هناك ياكين شيء تؤديه أفضل من بقية الممثلين ، أنت تصفى . وهذا ما سيجعله تنجح خاصة إذا اشتغلت بالسينما . وقد توصلت بالفعل الى ما هو أفضل من الانصات ، إذ تعلمت أن أسمع . وهذا ما أفلح فيه سينر تراس ومالون براندو . ففى مشهد من عمال الحفباء ، حيث يلهر نراندو بقفاز ايفا ماريا سنت ، يتجسد كل ما تقوله على قساعات وجهه كالحلقات الخاطفة . وعندما عرض على التمثيل فى فيلم قريبة ريتا قال لى الجميع : لا يمكنك أن تقبل ذلك ، انه دور لفاتة . ولكننى كنت أعلم أن ذلك غير صحيح . كنت أعلم أن دورى هو ردود فعل رجل أزاء تلك القوة تلك الفتاة اللئيمية وأن ذلك هو المهم . وكنت مصيبا » .

وقد كان محققا بالفعل . فقد استخدم لويس جيلبرت مخرج قريبة ريتا (١٩٨٢) ، استخدم بانتظام تكتيكات للاستفادة من ردود كين أزاء جولى والترز ، المثلة « الرئيسية » . كان تمثيل مايكل كين ردا على سلوك ريتا بارعا حقا . فهو عظيم وغامض فى آن واحد . وتعين على الكاميرا أن تتأمل أزاء ردود فعل هذا الممثل « الثانوى » حتى تتيح لها الوقت لى تتضح ويتضح للمشاهدين من متابعتها . وهكذا تحولت

تدرجيا لقطات ردود الفعل التي تصور لنا ردود فعل كين ، تحولت من مشهد لمشهد الى الاطار المفضل والمرجع الذي تتم من خلاله البظرة لريتا ، بينما تجرى الأحداث .

لم نر حتى الآن شيئا لم يتم العمل به في : برنامج الليلة الذي يقدمه كارميون * بيد أن شيئا جديدا سيحدث في الجزء الثاني من تدريب ريتا * فقد تعاضت ردود فعل كين حتى وصلت الى حد الاستئثار بالمجال بأكمله ، واستبعاد ريتا مع أن مهمة ردود فعله في الأصل هي خدمتها * لقد تحول كين الى شخصية تطفئ على الشاشة وتستهبد بجمهور المشاهدين *

والواقع أن كين يعبر تماما عن العبارة الحديثة « للاستعراض الفردي » (لرجل أو امرأة) ، باستخدام قدرته على الانصات لكي تعظم ردود فعله من حضوره حتى أن الكاميرات والمشاهدين يدفعون دفعا الى عدم رؤية أحد غيره في نطاق الشاشة *

على أن كين يستقل الى أقصى حد إحدى ميزات الاستراتيجيات السينمائية ، حتى أنه يستغنى عنها ، بل ويفسدها ، في رأيي ، والقصد بذلك حاجة المشاهد التي لا تقهر الى اكتشاف ما يدور خارج مجال الشاشة ، فالأمر الذي يستهوي مشاهدي الأفلام منذ ثمانين سنة ، هو توقعهم ، وهم في ظلام القاعة ، ما سيكشف عنه المجال الخارجي من واقع خيالي لم يظهر بعد وأن كان على مقربة عند الحواف المظلمة للشاشة المضيئة ، علما بأنه قائم ليستبعد ما هو قائم * ومما يزيد من تأثير ذلك الأغراء أن المتفرج يعلم في قرارة نفسه أن رد الفعل المنتظر الذي سيبيرز بعد لحظات من الظلام ليضئ الشاشة ، هو نفس رد الفعل الذي تخيل قسمناته * والواقع أن ممتز محق تماما في قوله أن « المجال الخارجي للشاشة هو المكان الخاص بالمتفرج » ، ذلك أنه يعلم برود فعل الأشخاص في ظلام المجال الخارجي * ويعبارة أخرى فإن المجال الخارجي هو المكان الذي تصنع فيه لقطات رد الفعل *

ولقد أدرك ذلك تماما كبار المخرجين الكلاسيكيين ، أصحاب الأفلام الشعبية المبهرة ، وعلى رأسهم فرانك كابرا والفريد فيتشكوك ولذا لم يظهر على الشاشة إلا في اللقطات التي توقعتها المشاهدين من قبل * وعندما كان كابرا وميتشكوك يراجعان مشاهد أفلامهما ، كان اهتمام كل منهما منصبا على مشاهدة جمهور قاعة السينما والانصات اليه لا على مراقبة الصورة والصوت على الشاشة *

وقد اعتاد كايبرا على تسجيل مختلف الأصوات والضوضاء الصادرة عن قاعة السينما التي تعرض فيها نسخة عمل الفيلم على عينات من المتفرجين . وكان يستخدم شريط التسجيل ، الشاهد على ردود الفعل الصوتية ، لراجعة المونتاج واختصار أو إلغاء المقاطع المراكبة لاي ضوضاء غير مألوفة في القاعة ، وإطالة تلك التي تغطي بالمقبول المسموح أو الصمت المبرر عن الاحترام . والواقع ان كايبرا كان يختبر بذلك فعالية لقطات ردود الفعل من خلال تسجيل الانعكاسات الصوتية الصادرة عن القاعة ، مؤكداً بذلك صحة وعمق حدس كريستيان ميتز .

وقد أصبح ما كان يلجأ إليه كايبرا في الثلاثينات بواسطة امكانيات محدودة ، أصبح مؤسسة متقنة تتمثل فيما يسمى اليوم « العروض الرائدة » ، وهي عروض خاصة يطلب فيها من المشاهد تسجيل انطباعاته حول ما يدور على الشاشة ، أثناء عرض الفيلم وذلك بالضغط على الزر المناسب بجهاز الكروني : « جيد جداً » ، « جيد » ، « مقبول » ، « سيء » ، « سيء جداً » ، « باطل » .

اما هيتشكوك فقد اعترف بأن ما كان يفضلُه دائماً هو الجلوس في قاعة سينما تعرض أحد أفلامه للملاحظة ردود فعل المتفرجين . ومما لا شك فيه أنه كان يريد التأكد من مدى مصداقية شخصيات أفلامه . بل انه كان يتتبع ما يرتسم على وجوه ونظرات المتفرجين للتصرف على مدى تأثير المونتاج . والواقع ان هيتشكوك يعتبر أحد المخرجين الأشد حرصاً في تاريخ السينما على التمسك بأفكار بافلوف حول الانعكاسات الشرطية . ومما لا شك فيه أنه تأثر خلال الفترة التي كان يخرج فيها أفلاماً صامعة بأحد مريدي بافلوف ألا وهو السينمائي التجريبي السوفيتي الشهير ليف كولتشوف . فقد ادرك على نحو أفضل من الآخرين ان السينما قامت منذ نشأتها على الخيال البصري ، وأن دور المخرج يتمثل بالتألي في الحفاظ على ذلك الخيال وتفنيته ، وذلك بأن يسجل على الشريط السينمائي ، وفي المكان المناسب ، ردود فعل شخصيات الفيلم لكي يخلق بنفسه تأثيرها على المتفرج . وكان هيتشكوك لا يحب النجوم التي تستعرض جاذبيتها الجنسية . وتشيع حالة من الشبق . وما كان يمكن أن تتبادر الى ذهنه فكرة اختيار مارلين مونرو للتمثيل في أحد أفلامه . وكان يصنع الأحاسيس عن طريق التقابل بين لقطات لوجوه الممثلين . وهذا المونتاج الذي يخلق الأحاسيس كان مسؤولاً الى الفضل الذريع لو ارتأت إحدى الممثلات ان تستعرض مفاتنها .

ويتيح لنا هيتشكوك فرصة التمييز بين طرازين من السينمائيين : منهم من يعتمد على النجوم للتأثير على المتفرج ، ومنهم من يخلق

الانفعال من خلال المونتاج الذى يعرض علينا ردود الفعل الفردية كل منها ازاء ردود الفعل الأخرى . ولكن المسألة معقدة . فمارلين مونرو التى لم يتطرق الى ذمهن هيتشكوك أن يشركها فى أحد أفلامه ، هى من نجوم السينما الأمريكية التى اتاحت امكانية الاستفادة على خير وجه من نموذج لقطة رد الفعل ، فالفيلم الوثائقي مارلين المصاحب بتطبيق لروك منسون ، والذي يمرض حوالى خمسة عشر مشهرا من أشهر أفلام هذه النجمة السينمائية ، يتضمن نفس البنية المتكررة : فاللقطة التى تتجلى فيها مواهب مارلين ماهرة بل ومحاصرة من كافة الجهات بعدد كبير من الشخصوس المرتبة بكل عناية حسب دورها وجنسها وسنها . وهذه الشخصوس لا تخرج من الظلام المحيط بالشاشة (وهو حيز الرؤية بالنسبة لنا) الا فى اللحظة الاستراتيجية لكى تلقى فيها نظرة على النجمة أو تأتى بحركة أو تنطق بكلمة تعلق بها . وبالطبع فان نظرات مارلين هى التى تحظى بكل الاهتمام . وهذا هو المطلوب ، لأن تنظيم نظرة القاعة الاستطلاعية يستدعى بالضرورة تحديد هوية النظرات على الشاشة وتنويعها وتكثيفها . فهناك نظرات مذهلة وأخرى خجولة وثالثة « بانورامية » تستعرض جسم مارلين ورابعة مرئية ومتخفية تتصنع عدم الرؤية وخامسة متحرجة لرجال بصحية زوجاتهم الغيورات هذا عدا النظرات الصانجة ، أو المستهجنة أو المختلطة أو الوقحة أو الشهرانية . ولكى تكون متابعة مشاهد الفيلم لمسار المتفرجين الظاهرين أمامه على الشاشة مضمونة ، ولكى يحل محلهم عندما يصبح هؤلاء خارج الكادر ، أى باختصار لكى لا تتعرف أنظار القاعة عن النجمة ، تهيء عدة لقطات جامعة تستهل المشهد ، مما يتيح الفرصة لمجهر المعجبين الظاهرين على الشاشة للاستحواذ بالمجال المتميز لمارلين وتوجيه نظراتهم المنبهة نحوها .

وفضلا عن أن نظرة المتفرج تحل تدريجيا محل نظيرة الممثلين المصوبة نحو النجمة ، فى نفس اللحظة التى يستبعد هؤلاء من إطار الشاشة وينتقلون خارج الكادر ، فانه يدفع دفعا الى مشاركتهم انبهارهم عندما يعددون بقوة ويقتحمون الحيز الذى تحتله النجمة لكى يحتفوا بها . بيد أنه يتعين أن يتولى رواد السينما مهمة احياء هذا الاحتفال بانفسهم وبشكل مباشر ، دون وساطة الممثلين – المعجبين الظاهرين على الشاشة . وعندما تتم معالجة صورة النجمة طويلا من خلال ظهورها داخل الكادر وخروجها منه ، وكذلك عندما يتم اثناء ردود الأفعال عن طريق العديد من اللقطات حيث يلتقى معا كل من النجمة ومعجبيها فى كادر واحد ، أى باختصار عندما تتم تعبئة كافة الأنظار ، فانه يصبح

بإمكانها التحرر من شخوص الشاشة المعجبين وتكريس نفسها مباشرة
وعلى انفراد لخطرات جمهور قاعة العرض .

وهنا تصبح صور مارلين مونرو التي لا تقاوم من نصيبنا نحن ،
في لقطات كبيرة لوجهها وجسمها تستقر طويلا على الشاشة بالعرض
البطيء وازدواج صورتين ، والتلاشي التدريجي . وهذه الصور غير
موجهة لأي شخصية من شخصيات الفيلم لسبب بسيط وهو أنها أعدت
خصيصا لرواد السينما . وهي صور أسطورية نضجت بواسطة لقطات
رد الفعل ، كما أنها صور لا نندهش لظهورها على صفحات المجلات
التجارية وعلى جدران غرف جنود البحرية الأمريكية لأنها تمتعت من
قبل باستقلالها الذاتي في مشاهد الأفلام التي ينفرد بها رواد السينما
في ظلام القاعة . وتكشف هذه الصور عن نرجسية المتفرج العميقة ،
ذلك أن هذه المناظر التي يلتهمها بعينيه ليست في الواقع سوى صرور
لخلق وهي ساهم هو بنفسه في صنعه بالتناوب مع لقطات ربود
الفعل ، وهكذا أصبح بوسع السينما أن تشبع النظرات الراسية المتواصلة
لمشاهد صورها وكذلك النظرات الأفقية والمنقطعة للمشاركين في الفيلم .

والواقع أنه بإمكاننا أن ندلل من خلال فحص الحيز المضيء
للشاشة ، على تولد مسار مزدوج يهيء المجال لانطلاق المشهد
السينمائي . فجميع العناصر التي يتشكل منها ذلك الحيز المضيء منظمة
ومرتبة كل منها بالنسبة للعناصر الأخرى لكي تطلق حركة أفقية لا تقهر
تدفع القصة للأمام ، من لقطة إلى لقطة ومن مشهد إلى مشهد . ومن
المفيد أن نذكر هنا أننا في الواقع بصدد القصة الجمالية للسحب الميكانيكي
للشريط السينمائي عن طريق آلة العرض التي حلت محل الكاميرا ،
مما يفسر لنا تحول السينما إلى حكر تستأثر به البلاد المتقدمة صناعيا .
غير أن النجمة السينمائية هي التي تدفع تلك الحركة المتواصلة ، وتؤمن
مسار الرواية . فهي التي تحتل مركز الشاشة المضاء وتتكفل بمهمة
الالتقاء مع القاعة ، ذلك الحيز الفارق في الظلام . وبعبارة أوضح
تضطلع النجمة بمهمة تعديل المسار الأفقي للشاشة واكسابها مسارا
راسيا . أما اللقطات الكبيرة العديدة للنجمة ، التي تحتل الشاشة في
اللحظات الاستراتيجية للقصة ، وبالأخص تلك اللقطات المستقلة ذاتيا
بالنسبة لجمهور الشاشة نفسها (لا جمهور القاعة) ، فهي تقوم
« السكنون على الحركة » على حد قول كريستيان زيمر . وهذا يتحقق
العملية الفيلمية التي تنتقل محتوى الشاشة إلى القاعة ، وتنتقل القاعة
نفسها إلى الشاشة أي أن الحيز المضيء الفريد للشاشة ينتقل إلى الحيز
الجماعي المظلم ، والمكس بالعكس . ويتحقق باختصار الخيال

الرئيسي • فالحركة الأفقية لحيز الشاشة الذي تتم تجزئته وتفتيته بلفطات رد الفعل تنعكس على القاعة التي تتحول الى المجال الخارجي لحيز الشاشة • وعندما تفرز الشاشة ذلك المبدأ الرئيس عن طريق اللقطات الكبيرة للنجمة ، يحقق العرض السينمائي مهمته وتنشأ بذلك وظيفة المقترح • وقد تعرف الروس أخيراً على تلك الوسيلة في السنوات الأولى من حقبة الثلاثينات (وهو ما سالتطرق اليه في الفصل الأخير من الكتاب) وأدركوا أنهم لن يتمكنوا من حشد رواد السينما في قاعات العرض السوفيتية بدون تلك البنية القائمة على تطلع المتفرجين الى محط الانتظار المتميز ، وكان ذلك من بين أسباب عدم تميزهم لايزنشتاين وفيرتوف •

ولن تكون مراسمتنا مستوفاة للقطعة رد الفعل ، كاداة لتحويل مارلين مونرو الى نجمة ساطعة في الأفق السينمائي ، اذا لم نصف اليها عنصراً أساسياً في واقع الأمر ، وهو أن هذه الشاشة التي كانت تحمل اسم نورما جان مورتسنون في شهادة ميلادها الرسمية ، قد كشفت من خلال شخصيتها المتفردة عن كونها الكائن السينمائي المثالي ، وذلك قبيل ترويضها لمصالح عالم السينما • لقد كانت ذات شخصية هشة ، كما كانت تشعر بحاجة لا تقاوم بأن تكون محط الانتظار طوال ٢٤ ساعة في اليوم ، حتي انها كانت تثبت في كل لحظة بتليفونها ، بل وكانت تصر على أن يصبحها احد عند ترديدها على دورة المياه ، وأن يظل على مقربة منها طوال مدة قضاء الضرورة • كانت في حاجة الى وجود بالقرب منها ، خارج نطاق مجالها ، ولكن شريطة أن يكون ذلك الوجود مجاوراً لها فوراً لئلا تمشاها وبث الحياة في أوصالها • والحق أن المجال الحيوي لنورما جان مورتسنون ما كان يتشكل ويتألق في الواقع أو في السينما الا بالتشبيث بمجالها الخارجي • وقد لمس مكتشف النجوم وصناعها تلك الحاجة المرضية لدى نورما جان مورتسنون لأن تكون محاطة بالمعجبين ، وذلك المتعش الذي لا يترى الى نظرات المتطلعين • وقد استغلوا ذلك الضعف المتحكم في شخصها ، بشكل منتظم ومدروس لكي يحولوا الى قوة أسطورية ، وذلك لاحتباسهم بأنهم يفجرون بذلك طاقات السينما الحية • والواقع أن تجار النجومية نجحوا في عرض جسد نورمان جان مورتسنون المتعش الى النظرات ، على الممثلين المصاحبين لها لكي يجنبوا الى فلكهم تلهف المشاهدين الى الاستمتاع بما ليس في متناولهم ، فخلقوا بالتالي أسطورة مارلين مونرو ، وبلغوا حد الكمال في الاستفادة بلفطات رد الفعل • ويتجلى أمامي في نهاية هذا السرد أنه من المفيد أن أضيف أن هناك علاقة من جهة ، بين تقنية لقطة رد الفعل الملزمة للسينما الهوليودية وبين ظاهرة « الرجل الآخر

الموجه ، التى درسها دافيد ريسمان فى مؤلفه العظيم الإحساس بالوحدة وسط الزحام (The Lonely Crowd) الصادر فى عام ١٩٥٠ حيث أبرز بعض الملامح الأساسية المميزة لملوك المواطنين الأمريكين .

ومن الواضح أن هيتشكوك حاول استخدام تشويق المشاهد الملح إلى التلخيص ، فى كل مشاهد أفلامه . كما أنه من الجلى بنفس القدر أن امتناع هيتشكوك عن اللجوء إلى ممثلين من طراز مارلين مونرو للممثل أمام كاميراته ، جعل منه أحد الفنانين الطليعيين المعتمدين على القدرات الفنية للسينما ، بوصفها نمطا مستقلا ذاتيا يستطيع أن يقرز أعماله الخاصة ، وتميز بذلك عن السينمائيين - المقتبسين الذين خاضوا غمار عالم السينما مع التشبيث بقوة بالمرافء الأمانة المتمثلة فى الأعمال الأدبية المعروفة أو النجوم التى تجتذب المتفرجين .

وعلى أية حال فإن تلك البنية الثنائية البسيطة التركيب ، أى الكادر وخارج الكادر ، هى التى تصادفها دائما فى الأفلام . ولا شك فى أن ذلك يعود إلى كونها تولد ، من تلقاء نفسها ، الصرد الذى يشكل منبععا لا ينضب للترقب المقلق . وهذا ما لم يكف أبدا المؤلفون عن تمييزه فى كافة مراحل إنتاج أفلامهم وفى كل مشهد من مشاهدنا ، شأنهم فى ذلك شأن المقتبسين . فحتى المخرجون المتشددون من أمثال جودار ، الذى يرفض لقطة رد الفعل (يبدو لى أن ذلك هو سبب رد الفعل الراضى من جانب المتفرج الذى يفامر بمشاهدة أحد أفلامه) استسلم وأشاد بالبنية الثنائية للسينما . فهذا المخرج الذى حاول أن يتفادى بكلفة الوسائل ، التشابك بين المشاهد (بفتح الهاء) والمشاهد (بكسر الهاء) تعتمد الوقوع بمحض أرائته وبلا سخرية فى فخ الكلمات . فقد أعلن فى حديث إذاعى مع برنار بيفو فى برنامج المسمى «المواجهة» أن جوهر السينما يكمن فى البنية الثنائية ، وأضاف قائلا ، على سبيل المزاح ، أن ذلك هو السبب فى أن مبتكرها (بفتح الراء) كانا فى آن واحد ميليس ولومبير .

وكان هدفى أن أبين من خلال حالة مارلين مونرو ، أننا بصدد استراتيجية نظام النجومية ، أو بالأحرى العملية الهوليوودية الكبرى المسماة « بيع النجوم للجمهور » (نجم الشباب) أى استخدام الحيز المقابل ولقطة رد الفعل بشكل منتظم ومتواصل للاستفادة من النجم إلى أقصى حد . فهذه الاستراتيجية التى تخل بالتوازن الجدلى بين المجال والمجال المقابل ، وتحرف ، بل وتنفع إلى أقصى المدى العواقب التى تشكل إحدى البنيات الأساسية والأشد فعالية فى السينما الكلاسيكية . وكانت

الحصيلة ذلك المخلوق المشوه والمقدس المصمم بحيث يبهز بسحره الرواد
المفتونين ، الذين فرض عليهم أن يصبحوا ذلك المجال المقابل للشاشة ،
اذ تحولت قاعة العرض الى حيز مجهول الهوية ومظلم ، بل وإلى حيز
الظلمية ، لا يرى سوى مساحة الشاشة الفريدة والمضيئة .

وأخيرا ، وهذا ما أريد أن أثبته فى الواقع ، فإن الافتراض فى اللجوء
الى النجومية عن طريق التنسيق المدروس بكل عناية ، ما كان يمكن أن
يبلغ ذلك الشكل المتقن ، وتلك الدرجة من الهوس الا فى الولايات المتحدة .
فالتوحد مع فرد ما يمثل ضرورة حيوية لدى المواطنين الأمريكيين .
ولا معنى ذلك ان ذلك الفرد يجب ان يكون متمتعا بالكاريزما ، ولكن لابد
وان يبدو كذلك . وفى اطار هذا الانصهار فى المجتمع الأمريكى ، حيث
يجثم خطر التشتت فى الفوضى فى زحمة الحياة ، يجب ان توجج كثافة
التوحد ، لكى تلقى مما انظار المواطنين ، على تنوعهم ، حول مثل أعلى
واحد من « العالم الآخر » البالغ أوج الرفعة والرقى ، بحيث تنوب
فى طياته كافة أوجه الاختلاف . ولقد كتب ريشارد روسيدل يقول :
« لقد طبعت واشنطن صوريتها على قلب الشعب » .

والواقع ان هذه العبارة برعت فى تشخيص أطروحة هذا المؤلف
حول حاجة المواطنين الأمريكيين الشديدة الى استيعاب النماذج التى
تتجاوز حدود حياتهم اليومية . وقد اقتبس جيمى ستيفارت ، الشهير
بجفرسون سميث ، هذه المقولة حرفيا فى فيلم السيد سميث فى واشنطن
(اخراج فرانك كابرا - ١٩٢٩) اذ يقول : « يجب ان تنطبع صورة الكابيتول
(مقر الكونجرس الأمريكى) فى قلب أبناء هذا البلد كافة » . ويرد
هذه الكلمات جيمى ستيفارت ، الذى يؤدى دور عضو شاب بمجلس
الشيوخ الأمريكى ، ويحمل اسم جفرسون سميث ، ونظراته مصوبة من
خلال نافذة مكتبه نحو ذلك الصرح الرسمى الشهير (الذى يظهر بانتظام
فى الكادر) ، بينما تتجه نحوه نظرات سكرتيرته صوندرز المفتونة
(ساتعرض مرة أخرى لهذا المشهد فى الفصل الأخير من الكتاب) .

ومن جهة أخرى فإن المثل الأعلى « للمعالم الآخر » الذى يحتم ان
تشبع به أفئدة المواطنين الأمريكيين ، يجب أن نفقهه أيضا ، من الزاوية
السينمائية ، كتعبير عن التطلعات الشعبية او كتحتاج لردود الفعل الدفينة
لدى الجموع تحت شعار « من الشعب ومن أجل الشعب » ، مما يقصر
لنا مدى سطوة الديمقراطية الأمريكية سواء فى الواقع أو فى السينما .

وان انسى أبدا الدهشة التى اعترفتنى عندما شاهدت فى التلفزيون

الأمريكي ، مساء أحد أيام خريف ١٩٦٨ ، ريتشارد نيكسون ، المرشح لرتئاسة الولايات المتحدة وهو يوضح ، مؤيدا بلقطات مكبرة لوجهه ، أنه غير طويقه في تصنيف شمره ، لأنه أدرك أن ذلك يروق للأمريكيين بقدر أكبر .

على أن ظاهرة صنع النموذج عن طريق رد الفعل الشعبي تجلت في أوضح صورة لها مع رونالد ريجان . ويتعين أن نذكر هنا - مع الاشارة بهذه المناسبة بمؤلف مايكل روجين رونالد ريجان السينما (Ronald Reagan The Movie) - كيف يفصح سلوك الرئيس ريجان عن القرابة المثيرة للقلق بين الواقع الأمريكي والسينما الأمريكية . وأود أن أعدد معالم تلك الظاهرة بالرجوع الى مقال نشرته في صحيفة يومية تصدر في مقاطعة كيك بمناسبة خطاب القاه ريجان في ١٨ مارس ١٩٨٥ ، في عاصمة تلك المقاطعة الكنسية . فقد ألقى الرئيس ريجان خطابا موجه الى المواطنين الكنديين ، ومنهم بالخاص أهالي كيبيك ، أن ألقى خطابه هذا عبر التلفزيون في القاعة الكبرى لقصر فرونتاك ، بعاصمة الاقليم . وكان استخدلم لوحتي تلفين تنقلان اليه نص الخطاب احدهما على يمين المنصة التي يقف خلفها والاخرى على يسارها ، ينضح بالواقعية بالمفهوم السينمائي للكلمة ، بمعنى أن هذه الطريقة كانت تولد انطباعا أكيدا بأنه يرتجل . ولكي يتمكن ريجان من قراءة الكلمات التي كانت تظهر على التوالي على لوحتي التلفين ، كان يتعين عليه أن يلجأ الى اللفطات البانورامية الحانية ، من اليمين الى اليسار ومن اليسار الى اليمين ، ومن فوق لتحت ومن تحت لفوق ، ليؤكد الانطباع لدى الحضور بأنه يرتجل ، وأنه يوجه كلامه الى كل فرد هنا . وهذا هو الأهم . ولا بد أن نعترف بأننا صادقنا هنا فنا محكسا وبنيتنا متقنة للغاية . وكان فرانك كابر ، المخرج الذي أشرف على تمثيل أشهر نجوم هوليوود يقول : « الممثل هو الشخص العادي الذي يستطيع أن يعطى الانطباع بأنه شخص فوق المادة » .

ويتعين علينا أن نذهب الى مدى أبعد في تقييم أداء ريجان لكي نحدد ملاحظتنا بشكل مباشر . فلكي ينجح الممثل ريجان في زرع الإيمان بشخصه ويعطى الانطباع الأكيد بأنه رئيس الولايات المتحدة فهو في حاجة الى زوجته. نأمنى لتعظم صورته ، وذلك الى جانب لوحتي التلفين اللتين يستلهم منهما الدور الذي يمثله . وهذا ما علمت به نايبى في تلك الليلة في قصر فرونتاك ونقله لنا التلفزيون . فلا وجود لنا ناسي الا من أجل إبراز رونالد ريجان . وهي تؤدي على الوجه الأكمل مهمة

لقطة رد الفعل الرسمية التي تقتضيها مؤسسات الدولة ، مما يعنى
 القرصة لريجان للاضطلاع بدور رئيس الولايات المتحدة بشكل سليم .
 وبعبارة أدق تتمثل وظيفة نانسي في التطلع الى ريجان سواء اكانت
 بجواره على المنصة ام في الصفوف الأولى بالقاعة وسط اصحاب المناصب
 الرقيقة . فهي تخصه فعلا وسينمائيا تنظراتها الحانية . واذا كان ريجان
 قد تدرب على ان يجول بناظره على المستمعين لكي يعطيهم الاحساس
 بانهم يفهمون حقا ما يقول ، فان نانسي اتقنت بدورها ان تتطلع باستمرار
 الى زوجها الرئيس . ولا مجال لأن تغير نانسي ولو للحظة اتجاه نظرتها
 او ان تحد من بريقتها . فمن الضروري الا تفاجئها الكاميرات (وهى
 ترتدى فى اغلب الأحوال فساتين حمراء تجتذب الكاميرات مثل
 المنيطنيس) ، بينما تتم حركة عينيها عن نظرة غير موجهة نحو ريجان .
 أما ريجان نفسه فلا يجب ان ينظر اليها الا من آن لآخر ، بطرف العين
 بغية التأكد من انها تضمن أداء دورها ، لأن الدور المنوط به هو توجيه
 نظراته نحو مشاهدى التلفزيون الذين يتطلعون اليه بالمقابل بحب
 واعجاب ، من خلال نظرة نانسي المفتونة .

غير ان أداء نانسي لدورها على نحو جيد ، اى دفع مشاهدى
 التلفزيون تلقائيا الي تبين نظرتها لريجان ، يتطلب اساسا أن تبدو لهم
 شخصا صادقا للغاية ولطيفا حقا ، اى شخصية يقلب الناس اتباع خط
 سيرها دون القاء اية اسئلة . وعندما لا تكون نانسي بجوار ريجان
 او فى القاعة بين جمهوره ، فهي تصور لنا عادة اثناء زيارتها للمدارس
 او المستشفيات وعند تسلمها الهدايا والالتباسات واستقبالها بالتصفيق
 من جانب اضعف افراد المجتمع : الأطفال والمجانز والمرضى . وهكذا
 لا تشيب نظرات نانسي نحو زوجها ، لانها (اى نظراتها) تشق طريقها
 نحو الزعيم من خلال تطلعات عيون المنيطين بها .

وعلى ان نلاحظ ايضا ان تلك البنية (نانسي التى تثبت نظراتها
 المفتونة على رونالد ريجان لكي لا تنحرف عنه نظرات مشاهدى
 التلفزيون) هى العيلة الأشد فعالية التى برز فى استخدامها منتجو
 استوديوهات هوليوود الكبرى لتحويل الممثلين الى نجوم .

لم يتوصل ريجان أبدا الى أداء الدور الرئيسى فى اى فيلم طَوَّل
 اغلب سنوات تمثيله السينمائى . وبعبارة أخرى فانه لم يتمكن اصلا
 من جذب عائلات النجمة الممثلة التى تقبض بالفراغ . فهذه النظرة
 يحتكرها النجوم . وكانوا يقولون عنه بضماع : انه لم يستحوذ أبدا

على الفتاة • بيد انه أصبح من الطبيعي تماما أن يكون المحتكر لنظرات نانسي ، مندهشاً نحن لديه ، بعد أن نجح في تقلد أكبر منصب ، ألا وهو رئاسة الولايات المتحدة •

وهكذا يتعين علينا أن نلاحظ أن نظام النجومية نافذ سواء في الواقع الأمريكي أو في سينما هذا البلد ، بل أن نجاحه في السينما يعود الى تعبيره عن الواقع الأمريكي ، والعكس بالعكس • ولاحظ دومينيك نوجز في هذا الصدد أن « ما يمكن أن نتوقعه من الآن فصاعدا ليس أن تعكس السينما الواقع ، بل أن يميل الواقع شيئا فشيئا الى التشبه بالسينما » • ولا يقصد نوجز هنا أساسا المضمون بل الشكل • فلا مجال إذن لابتداء الدهشة إزاء الدور الحاسم للقطعة رد الفعل في صنع وإداء الشخصية الاجتماعية السياسية - السينمائية ، وفي تحويلها الى نجم •

ولقد تبين لي من خلال دراستي لبرنامج جيمي سواجارت التليفزيوني الشهير أن عدوى لقطة رد الفعل أصابت هي أيضا الرييورتاجات التليفزيونية • ويمود قدر كبير من كاريزما البشر جيمي سواجارت الى استخدام لقطة رد الفعل ، علما بأن نفوذه كاد يزول بشكل يدعو للرتاء بسبب فضيحة أخلاقية فاحشة ، كما هو معروف • ويبدو لي أن تمزج مركز سواجارت بقوة من الناحية التقنية في عهد ريجان لم يكن محض صدفة ، إذ أننا هنا بصدد حركة تنتمي الى أقصى اليمين • وقد أجريت بعض التحليلات لذلك البرنامج الديني الدهش الذي يذاع كل يوم أحد فلاحظت أنه يعتمد باستمرار في إيقاعه على تلك البنية الثنائية المتمثلة في ذلك التماقب المتواصل بين صور سواجارت ، وهو يشطب من فوق النص ، وصور الحفصنور الذين يستمعون اليه وهم جلوس في القاعة • وتنطبق في ذهني مشاهد التليفزيون وجوه رجال ونساء من كافة الأعمار يظهرن الواحد تلو الآخر مختلئين بصورة سواجارت • ومع أن صورة المثير تختفي مؤقتا لتترك الفرصة للقطات كبيرة للمستمعين في القاعة ، إلا أن خطاب سواجارت يستمر •

ولو أنك رجعت الى تصنيفك لأحد البرامج الدينية لهذا البشر الأصولي لكن تفحص عن قرب بنية هذا البرنامج ، لتبين لك أن الوجوه التي التقطت الكاميرات صورها من بين الحشود ، هي وجوه « ليباربية » تمتلئ تشكيلة عريضة من رموز الفعل المناسبة للوقوف ، ابتداء من الانصاف باهتمام حتى التشنج ، مروراً باتماءات الرضا والامثال ، والتائر وعرقى الدموع في الماكن ، والانبهار الذي تعبّر عنه النظرات الجاحظة •

ولو انك قررت اجراء تحليل منتظم لذلك التسجيل ودراسة الصور الملتقطة للمستمعين ، فى ترابطها مع اللقطات الرئيسية لسواجارت . لتبين لج بكل وضوح أن صناع ذلك البرنامج الدينى واصحاب استراتيجيه انتقاء اللقطات الخاصة به رجال جادون للغاية تمرسوا طويلا فى فن غسيل الامخاخ . فلا توجد اية لقطات عشوائية لوجوه تظهر بمحض المصادفة . فكل لقطة تأتى فى الوقت المناسب لتدعم صور سواجارت وذلك حسب مدتها وحجمها (لقطة كبيرة لوجه واحد ، لقطة متوسطة ليعض الوجوه ، لقطة جامعة للقاعة) ، مع توافقها فى الوقت نفسه مع مجرى الخطاب وايقاعاته ، خاصة مع المقاطع الجوهرية فى موعظته . انها حركة اليد - يو فايماوات الميشر وحركة يديه وتعابير وجهه تنطلق نحو وجوه الجمهور لكى ترد الى يقوة . فسلوك الميشر وخطابه يعزز كل منهما الآخر بالتبادل ويتغذيان باستمرار برود فعل الجمهور . ولكن ماذا يحدث لنا فى نهاية الامر ، نحن مشاهدى التلفزيون المستهدفون من براثن تلك الاستراتيجية ؟ اننا نقع مع مرور الوقت فى فخ حركة الذهاب والاياب المتواصلة والمتقنة ، بين سواجارت والمستمعين اليه . وهكذا تتقلب علينا الوجوه التى تظهر على الشاشة بتعابيرات قسماتها المتنوعة بما فيه الكفاية لكى تمثل جموع مشاهدى التلفزيون المجهولين الذين تم توجيههم نحو صاحب الخطاب الؤهد ، ويجرفنا حتما تيار ريدود الأفعال . وبهذه الطريقة ارتقى سواجارت الى مصاف الرمز الدينى بنفس الأساليب المتقنة التى ارتقت بها مارلين مونرو فى الخمسينات الى مصاف الرمز الجنىسى . فمشاهدى التلفزيون الذى وقع تحت التأثير الساحر للميشر الاصولى يصوب نحوه نظرة كلها اعجاب وافتنان ، وهو يستمع الى خطاب عامر بالعبارات الملتهبة من طراز : « لقد فرض الشيطان سحره على الولايات المتحدة » ، و « شبابنا يندفع نحو الجحيم وهو يرقص على أنغام الروك » ، و « اننا نواجه قوى الضلال كما لم يحدث أبدا . من قبل طوال تاريخ الولايات المتحدة » ، و « ليس هناك مجال ممكن للتردد ، ويجب على الأمة الأمريكية أن تدفع بجنود البحرية الى جزيرة كويا الشيطانية لسحق المتأمرين الشيوعيين » ، « وقد أصبحت روميا . الشيوعية مملكة ابليس ، وهى ترسل الينا عملاءها ، ومهمة هؤلاء الشياطين الحث على حقن أوردة الشياطين الأمريكى بالمخدرات » . وتتدفق هذه الكلمات على القاعة مصحوبة بلقطات كبيرة لوجوه مستمعين تظهر على قسماتها ريدود الفعل « الايجابية » ، التى سبق أن تكلمنا عنها . ويواصل سواجارت خطابه ليعلم اذائته للمسئولين قائلا : « ان القادة السياسيين فى هذا البلد الذين يفتحون ابواب مدنتنا على مصراعها لأبالسة الروك ليسوا منوى مرائين ، وانا

لا أكن لهم سوى الازدراء الشديد . وهنا تندفع أمامنا ، نحن مشاهدي التلفزيون ، تعبيرات وجهه وإيماءاته الثائرة فى لحظة مقربة ضيقة مصحوبة بصوته ، دون حاجة الى ردود فعل جمهور القاعة . وأخيرا ، عندما يوجه الميثر حينئذ الى مستمعيه ليستشهد بهم ، بلغة السينما قائلا : « لا تساءلوا لماذا يسير بلدنا نحو الشيطان » فان كلماته هذه تهيمن على القاعة ، وتندفع أمامنا لحظة كبيرة للجمهور المتحمس وهو يصفق له .

ومن الصعب بمكان لمشاهد التلفزيون الذى يتتبع برنامج جيمى سواجارت الا يقع تحت تأثير تلك اللقطات الكبيرة الجامعة ويصفق معها : لقد فقد الاتجاه وأصبح موجها ، بل ومسيرا عن طريق التعريض المخطط للقطات الكبيرة لوجوه المستمعين المفتونة . وهو يحتاج الى حاسة انتقادية متقدمة للغاية لكي يقاوم أداء جيمى سواجارت ويتصدى بالتالى لكلمات خطابه المعتمدة على ذلك الاخراج المدروس بعناية فائقة . أما ما قد ينقذه من ذلك ، فهو كون التلفزيون منذ أن احتل موقعه فى بيوتنا ، وسيلة اعلام « باردة » كما يقال تربيدا لقولة ماك لوهان ، الا وهى ان مستخدم التلفزيون يستطيع دائما أن يجول ببصره حول ما يوجد بجواره مباشرة وأن يتنقل بين اثاث بيته ويتحاشى الوقوع فى براثن الشاشة المضادة ، على عكس الوضع بالنسبة للمستمع فى القاعة المظلمة . وأنا لا أنوى الخوض هنا فى النقاش حول الحرية النسبية التى يتمتع بها مشاهد التلفزيون الذى يختلف سلوكه بالطبع عن سلوك المتردد على قاعة العرض السينمائى . بيد أن لحظة رد الفعل اجتاحت التلفزيون ، ليس فقط لأنها أصبحت الوسيلة المتميزة لنشر المنتجات السينمائية ، ولكن أيضا ، وهذا هو الأهم ، لأن بنية الانتاج السينمائى تغلخت فى الشكل التلفزيونى ذاته . فقد هيمنت لقطات رد الفعل على الشاشة الصغيرة من خلال الألعاب والمسابقات الرياضية والمسلسلات والروايات التلفزيونية التى تشدنا نحو صورة الواقع الوجهة .

فى الفيلم الشعبى سقوط الآلهة (اخراج جانى أويس ، ١٩٨٤) نجد أن البوشمان الذى يرى لأول مرة فى منظار الكاميرا صورة عدد كبير من البشر ، يسأل البيض عن كيفية توصلهم الى احتجاز كل هؤلاء القوم فى تلك اللعبة الصغيرة . وكان الأجدر بالبيض أن يتنبهوا الى

حكمة ذلك الانسان البدائى الطيب بدلا من القاء نظرة اشفاق ابوية عليه . وتتواتر الآن بالحاح شديد وبالمزيد من الحجج اطروحة اخضاع الفرد وتسخيريه عن طريق الصور السينمائية والتلفزيونية . ويكفى للمرء ان يقرأ بهذا الصدد مؤلفات العديد من المفكرين من امثال جبرى ماندر ، وبول فيريليو ، وجاستون فرنانديز كيريا ونيل بوستمان ، ليتضح له ان هناك العديد من المفكرين المعاصرين الذين يبدون تخوفهم الشديد من ان يترسخ فى مجتمعاتنا ما يمكن ان يسمى « الاثراك الواقع تحت تأثير السحر » .

الفصل الثالث :

انتصار لقطة رد الفعل

لقد انسقت في التعرض لفيلم انقصار الإرادة (١٩٣٤) للمخرجة الألمانية لينى ريفنستال ، وهو أكبر عمل سينمائي تم تصويره حتى الآن للدعاية للفاشية ، والعمل الذي بلغت فيه بنية رد الفصل حد الكمال . كما اشرت الى الاستخدام المبرمج والمنظم للقطة رد الفعل في الأفلام الأمريكية بوصفه أداة لصنع النجوم ، فرضتها على ما يبدو ضرورة توحيد الأفراد نوى الأصول العرقية المختلفة في اطار امة واحدة موحدة وبناء على هذا الاستدلال نفسه يمكننا ان نستشف نوعا من التلازم بين المانيا النازية وأقوى تعبير سينمائي عنها متمثلا في فيلم انقصار الإرادة ، مع الأخذ بعين الاعتبار كافة التفردات التي تفرض نفسها والتي ستفحصها عن كثب .

من أوضح مزايا كتاب اساقفة الفكر للفيلسوف الفرنسي أندريه جلوكسمان تنويره بالجهود المستميتة التي بذلها الألمان سدى طوال تاريخهم من أجل توحيد بلادهم . وقد حرص جلوكسمان على اللجوء باستمرار الى كبار المفكرين الألمان لتأييد فكرته ، فنكر بهذا الصدد مقولة هيجل الشهيرة « المانيا هرم من الأحجار الكريسة » . وتفتت القراب الألماني يشكل في تصور قادة الفكر الألمان قدرا محتوما وذلة قومية . لقد تحول الاعتراف بافتقاد الألمان لوحدهم القومية منذ عهد شارلمان ، ويتواجد مجموعة من الأقاليم المتجاورة المستقلة ذاتيا والمنطوية كل منها على نفسها ، تحول مع مرور الزمن لدى رجال الفكر ولدى شعوب « العدة المانيات » الى مناحة اليمة ومتواصلة بلغت حدا من الشدة والعمق أثار حلم الانصهار الشامل الطائش .

ويبدو لي انه يتعين أن نسير غور تلك المستودع العجيب والمثير للقلق الذي يتمثل في السينما التعبيرية الألمانية في عهد جمهورية وليمار

(١٩١٩ - ١٩٣٣) • فقد جاء في أعقاب هذه الجمهورية مباشرة الرايخ الثالث الذي قضى على تلك السينما التعبيرية باعتبارها « فنا منحطا ومتعفنا » • وهكذا يمكننا أن نتفهم على نحو أفضل الحنين الألماني الى الوحدة القومية ، وأن نتوصل الى حل شفرة فيلم **الانقصار** **الإرادة** بوعي ، لكونه التتويج السينمائي لليوتوبيا الجرمانية • وأرجو ألا يثير ذلك الاستطراء قلق القارئ ، فنحن لا نزال على صلة وثيقة بموضوعنا ، وغاية الأمر أننا نبحث عن معطيات جديدة تصاند فكرتنا الخاصة بانتصار لحظة رد الفعل • ولنلاحظ بدءا أنه لا توجد حقا في الفيلم التعبيري الألماني علاقة ترابط بين المشاهد (بفتح الهاء) والمشاهد (بكسر الهاء) ، أي أنه لا يوجد وفقا للمفهوم السببي ، رد فعل لشخص يتفرج يرتبط فوراً وقسراً بمجال الشخص موضوع المشاهد • وهذه السينما التي يتفق الباحثون على أن أركانها مدموغة بالجزع والاضطراب تعطى الانطباع بأنها مهياة لكافة الاحتمالات • ولكن لننظر الى المسألة عن كثب •

فالامر الملفت للنظر بالأخص في الأفلام التعبيرية الألمانية ، هو نظرة شخصياتها • أنها نظرة حالم يحرق في الأفق كما لو كان يتراءى له كائن غريب أو شيء يتعذر التوصل اليه ، ويشع في أغلب الأحوال ، ولا يمكن أن نتبينه العين المجردة • وهو ليس تماما النظرة المفرغة للطفل المنير في فيلم **المضيء** (إخراج ستانلى كوبريك ، ١٩٨٠) ، تلك النظرة الملقاة بدقة على موضوعه الغامض ، وفقا لقواعد الإبصار • أنها بالأحرى النظرة الجاحظة لممثل فيلم صرخة (إخراج مونخ) الذي أصابته بشاعة العالم بالذهول •

وعلى أية حال لا تمت تلك النظرة بصلة الى نظرات المجال / المجال المقابل في السينما الكلاسيكية ، وهي نظرات سينمائية تعبر عن التماسك الاجتماعي المعروف لنا لكونها تربط شخصيات الفيلم بعضها ببعض في اطار زمن واحد ومكان مشترك ، وتوثق جوانب المشهد بالفاظ عليه في اطار الشاشة ، وتنفق القصة الى الأمام • أنها القصة التي يتم سردها بأسلوب هيتشكوك المخرج الفريد في فن توزيع النظرات •

أما شخصية الفيلم التعبيري الألماني فلا تنظر الى من يقف بجوارها أو الى من يتبادل معها الحديث • أنها « ترى » من خلال الآخر ، وفيما وراءه ، و « ترى » شيئا آخر خلاله • وكان لوت إيسنر يقول : « أن التعبيريين لا يرون بل لبيهم رؤى » • وكثافة نظرة الشخصية التعبيرية وثباتها تثيران لفتنة المخرج الحديث (فرانسيس في فيلم

كاليجارى ، وماريا وفريد فى ماريووليس ، وهوتر ونيئا فى نوسفراوتو
رمارجريت فى فاوست ، ورايى لوى فى الجوليم ، ومايوز فى الدكتور
مايوز المخادع ، وكريمويلد فى فييلونين) - فهى فى تصور المشاهد
المعاصر لنا أشبه بالأداء « الطنان » الذى كانت تقتضيه السينما
الصامتة - ويتقاضى هذا الأسلوب فى الرؤية عن المغزى الخفى
للتعبيرية السينمائية الألمانية ، وهو المغزى الذى سأحاول القاء الضوء
عليه فى الصفحات التالية ، بغية فهم الفيلم الفاشى الذى تغلب على
التعبيرية ، وسبر أغوار البنية الشكلية والمياسية للمقطة رد الفعل .

فشخصية نيئا وزوجها هوتز جديرة بالتحليل فى فيلم نوسفراوتو
(اخراج ويلهم مورناو ، ١٩٢٢) - فعندما تلقى نيئا نظرتها على هوتز
بمعينين متسمتين للغاية نتيجة للرعب الذى انتابها ، نجد أن نظرتها
تذهب الى أبعد من الإدراك المادى والواقعى - فهى « ترى » من فوق
ظهر هوتز ، من خلال الظلام غير المرئى المرتسم خلفه ، على مسافة
كبيرة تتمدى اطار الشاشة ، فلا تسمح للكاميرا بإظهاره ، علما بأن
ذلك الظلام قد يخفى الصنو المناقض لزوجها ، أى نوسفراوتو مصاص
الدماء - والحركات المسرحية الصادرة عن تلك الشابة فى الفراغ تطيل
نظرتها الجاحظة امام نافذتها المفتوحة عندما تمد ذراعها للامام وهى
تستشقى هواء البحر الذى يحرك ستائر غرفتها ، انها أنفاس مصاص
الدماء القوية التى تستقبلها وترتكها تغلغل فيها .

كما أن سلوك هوتز هو أيضا لا يقل غرابة - فقد أصاب الذهول
ذلك الشاب عندما اكتشف فى قبو قصر الكونت أورلوك القائم فى أغوار
غابة الكارابات ، حقيقة هوية الكونت : فأورلوك هو نوسفراوتو - ولا ينظر
هوتز الى جسد مصاص الدماء المسجى فى تابوته ، بل يثبت نظراته
بكثافة على الجدار القائم امامه كما لو كان يرى عبره ، وقد استبد به
هلع يفوق الوصف ، وهو يتراجع زاحفا نحو سلم القبو حتى يصل الى
الحاجن الصجرى فينفخه بظهره كما لو كان يريد اجتيازه - لم يعد نظام
الجمال والجمال المقابل يعمل هنا لصالح المشاهد (بفتح الهاء) والمشاهد
(بكسر الهاء) وفقا للمفهوم الواقعى - لقد توصل هوتز الى ذلك
الاكتشاف المريع والساحر فى نفس الوقت لصنوه الشيطانى - وكان
يتعين عليه أن ينزل الى مدفن القبو ، والى تخيلة نفسه ، حيث لا يكون
هناك أى وزن للمراجع العادية والمطمئنة ، لكى يدرك تلك الحقيقة .

ويقال عن فريتز لاتيج انه كان المخرج المدقق والمتمكن من الفراغ .
وقد قال عنه جان - لوك جودار ، الذى تفحص أفلامه تحت عدسة

مكبدة ، انه « كان يستخدم الكاميرا وكأنها بنفكية مزودة بمنظار
 نلسكوبى » . على انه يتمين الانفسى ، ونحن نعرض لسينما لانج ، ان
 دقة تصوير تلك « الكاميرا – البنفكية » التى تتجلى سينمائيا فى ثبات
 النظرة على هدف يحتل وسط الصورة ، لا تبلغ ذلك القدر من الكثافة
 « البقية الا لان ما « يرى » المتفرج ، عبارة عن كيان غريب لا يمكن تحديد
 هويته . وعندما نتراجع ماريا ، بينما تحقق بعيون مجنونة من الهلع
 فى مواجهة روتوانج ، المخترع الشيطانى فى فيلم مقروبوليس ، فهى
 « ترى » من خلال المطاردة التى تتعرض لها مدى بشاعة اندفاعها المحتوم
 نحو تحولها الى انسان آلى . اما روتوانج ، الذى لم يكف عن تصوير
 نظرة النوم المغنطيسى الى شخصيته ، فيتلذذ سلفا بالتحول المؤذى الذى
 سيخضعها له .

وسنصادف دائما فى الأفلام الألمانية المنتمية الى هذه الحقبة تلك
 « النظرة التعبيرية » المحسومة التى يرى كراكاور فى مؤلفه الشهير من
 كاليجارى الى مقتل أنها نظرة مرضية غير قادرة على أن تقع على
 موضوعها لكى تستريح أو أن تقع على شاهد لها . ومثل
 هذه النظرة غير مقبولة لدى مخرج واقعى مثل كراكاور ، وذلك ان احترام
 قواعد الإدراك الطبيعية والمعرف بها ، من وجهة النظر الواقعية ،
 ضرورى حتى يكون هناك اعتراف بالعالم « كما هو قائم » . ولذا يتمين
 الا تشمن النظرة بطلاقة تفوق ما يستدعيها الشخص أو الشيء المنظور .
 ونحن نعلم اصلا مدى ضرورة التزام لحظة رد الفعل بتلك القواعد اذا
 اراد كسب رضا المتفرج .

ونتضح لنا من خلال النظرة التعبيرية صعوبة الانتماء الى المانيا
 ظل جمهورية فيمار ، حتى ان التعبيرية هى فى حد ذاتها خير تعبير
 عن « الروح الألمانية » ، روح المانيا ابدا ، « المانيا الامس والمستقبل
 دون ان تكون ابدا المانيا اليوم » . وفكرة نيتشه هذه عميقة للفانية .
 وهى تمكنا من ان نفهم على نحو افضل السعى الميئوس الذى ينضج
 من النظرة التعبيرية ، وبالأخص نظرة نوسفراتو . ويتطرق ذهنى هنا
 بالطبع الى مصاص الدماء الشهير الذى ابتدعه مورماو ، كى يتطرق
 أيضا الى مصاص الدماء الذى اراد هيرزوج ان يعيده الى الحياة مرة
 أخرى بكل اجلال بعد ست وخمسين سنة ، تكريما للمخرج الأستاذ
 القديم . ويقول هيرزوج « نحن بلا آباء ، لدينا أجداد فقط » معبرا بذلك
 عن رفضه أبوة كافة مخرجى الرايخ الثالث . والمجيب فى الأمر ان
 نظرة نوسفراتو عند هيرزوج مشحونة بحزن لا نهائى لا نجده بنفس
 الدرجة حتى فى عيون نوسفراتو المخرج مورناو . فكان هيرزوج اراد ان

يثبت الأصل الجرماني للتعبيرية من خلال إعادة اخراج نوسفراتو ، وأن يزيح الحجاب في الوقت نفسه عن الحقيقة المأساوية لتلك النظرة الضمائي دوما والمحكوم عليها باجتياز كافة الفراغات دون أن تتمكن أبدا من أن تسقط على أى مكان . وقد سعى ميرزويج بهذه الطريقة الى ارجاع غايته وخلقته الى تلك الحقبة الفريدة والمثيرة للدوار التي التقت خلالها طلائع الاخراج على مدى عشرين عاما لكي تميد النظر في العالم وتؤسسه من جديد على ركائز مستحثة ، لا حصر لها ومتعددة الأشكال وشديدة التنوع . ونحن على دراية (وهذا ما استشعره التعبيريون) بمصير كل تلك الأحلام الجميلة . فالاحساسان المتناقضان المتمثلان في الشعور بعدم الرضا المقرون بالتطلع الى مثل عليا للحرية المستحيلة التحقيق ، ما كان يمكن أن تعكسهما النظرة التعبيرية على خير وجه الا في عهد جمهورية فيمار . وقد تحقق تماما شعور نيتشه السابق بأن المانيا « لن تكون أبدا المانيا اليوم » . فالألمان يكونون كراهية شديدة لواقعهم الحاضر . ويجب أن نعترف بأن الواقع الألماني لم يكن أبدا مدعاة للابتهاج ، وبالأخص في تلك الحقبة ، إذ كانت بنود معاهدة فرساي مهيبة للغاية لألمانيا . فقد قضت بانتزاع عشر أراضى وثمان سكان تلك الأمة التي عانت الأمرين من أجل تحقيق ما يشبه الوحدة ولم يعد من حقها إعادة تشكيل جيشها ، كما ألغى الزى العسكري الرسمي العزيز لدى الألمان . وأصابته الأزمة الاقتصادية الكبرى المانيا في الصميم وأشاعت اليأس في كل مكان . والأهم من ذلك أن الانقسامات الاجتماعية والفراغات الأيديولوجية أهدمت في ذلك العهد وأججت في الأنفذة مشاعر الاحباط القارخية ازاء استحالة تحقيق الوحدة . وفي ظل تلك الأزمة الاجتماعية والاقتصادية ، زاد من تفاقمها ذلك الاستعداد الطبيعي لدى الألمان لرفض الحاضر كواقع ، فكان من الطبيعي أن تتجلى النزعة التشاؤمية في أقصى صورها من خلال النظرة التعبيرية .

وأود أن أقدم مثلا آخر لتلك النظرة التعبيرية قيل ان نتعرض للنظرة المظفرة للزعيم « العظيم » في فيلم اقتصار الزادة . ويتعلق ذلك المثال بفيلم آخر لمورناو ذاعت شعبيته في عهد جمهورية فيمار ، ويمكن أن يوصف عن حق بأنه واقعي ، واقصد بذلك فيلم آخر الرجال (١٩٢٤) الذي يحكى قصة حاجب فندق فخم في برلين تقدمت به السن حتى بات عاجزا عن أداء عمله وتعين عليه أن يستبدل الزى الخاص بتلك الوظيفة بالرداء الأبيض للمكلفين بتنظيف دورات المياه . لقد نب اليأس في نفس الرجل حتى كاد أن ينتحر لولا اصرار المنتج ، اريك بوهر ، على أن يخلق مورناو نهاية سعيدة مصطنعة . وتدور كل أحداث الفيلم حول محور زى الحاجب ، المضطلع بالسردور الرئيسي . ويتعين أن

نصيف في أعقاب لوت ايسز أنه لا يمكننا أن نفهم هذا الفيلم إذا لم نكن نعلم أنه بالرغم من ثراء التطلعات الرومانسية الكبرى وتعدد أشكالها في ألمانيا إلا أن هـ الزى الرسمي ، هو الملك ، للأسف في هذا الفيلم . فكل تصرفات الحاجب وبالأخص نظراته ونظرات الآخرين يقررها الزى . فعندما يكون الحاجب في موقعه الرسمي ، مرتدياً زيه ، تكون حركاته متمسكة ونظراته للمحيطين به ونظرات هؤلاء له مترابطة بشكل طبيعي ، كما أن نظرات أهل الحى الشعبى الذى يقيم فيه وكذلك نظرات رواد الفندق اصحاب المقامات الرفيعة تتلاقى معا في ذلك الاعتراف بمركز كل طرف واحترام وضعه . وعلى النقيض من ذلك تتقلب الموازين عندما يفقد الحاجب زيه ، فيصبح سريع التأثير بالبرد وهشا ونهيا للخوف فيعتمد بدوره المياه ويضطر الى مرققة الزى المعتير ليرتديه عندما يعود الى حيه في المساء . وهو يصنق بنظراته الذهانية في الناس بعد ان بات يناصبهم العداء . انه لم يعد يرى بل تتراءى له أوهاام . وهكذا يكتسب الزى ابعادا خرافية تصبح منقذ الحاجب والاداة السحرية التى ستحل التناقض المستعصى بينه وبين العالم ، بين الطبقات الاجتماعية المتمثلة في رواد الفندق الغنى وسكان الحى الشعبى . والواقع أن حمس مورناو كان صائبا على الصعيدين السينمائي والتاريخى فهو يعرض بسخرية قاسية نظرة الحاجب المتفرسة ، التى ينساق وراءها رواد قاعة السينما ، مع انها نظرة تفقد الاحساس بتعدد العالم ونسبته ، وتتركز تماما على الشيء الذى تتمحور حوله كرامته . اما من الناحية التاريخية فانه ينبىء بمجىء الزعيم الذى ستوجه اليه ألمانيا المتوحدة النمط ، عيونها المنبهة .

لقد انتقلت ألمانيا فجأة من جماليات الهزيمة المنكرة التى لا بد من التعبير عنها ، مع معالجة الواقع المتعدد الجوانب ، الى جماليات انحصار الإرادة الذى لا يعرض . ومشاهدة هذا الفيلم النازى الكبير للمخرجة ريفنستال ، بعد استعراض الافلام التعبيرية لها وقع الصدمة . اننا بصدد حاجب فندق اتلانتيك المغلوب على امره وقد هب واقفا على قدميه بزيه العسكرى الجديد المثير للاعجاب . انه لم يعد صاحب المخرج مورناو الذى اضطره المنتج الى تعديل نهاية الفيلم المتشائمة باللجوء الى نهاية مفتعلة حولت الحاجب الى وريث مليونير أمريكى . بل ادولف هتلر ، مخرج الرايخ الثالث الذى حول السينما التعبيرية بعصاه السحرية الى سينما آرية جعلت من آهو الرجال ، الرجل الأول فى الكون .

والحق أنه ما من عنوان فيلم توافق الى هذا الحد مع موضوعه

بقدر ما توصل إليه **اقتصار الإرادة** الذى جسده هتلر - جويلز - ريبفستال - فكل شيء فى هذا الفيلم مستقيم ومحكم ومشهود الى أقصى حد : اجسام الرجال والوجوه التى لا حصر لها فى لقطات كيبسرة والجمامير ، والاستعراضات العسكرية ، والخطب الطنانة ، والبناى العامة الشاهقة ، والتماثيل والبيارق والرايات المرفرفة ، فكل ما تلتقطه عدسات الكاميرات ويمده المونتاج واضح ودقيق ومتميز ومعقم وقاطع .

وفى هذا العالم الجديد لا يوجد سوى السطح البراق والمظهر الخارجى للأفراد والأشياء ، كما تم التخلص تماما من ادنى بادرة تعبر عن الروح القلقة أو اللتاعة الشائعة فى السينما التعبيرية . وفى هذا العالم الصلب لا بد وأن تتلاشى من الآن فصاعدا الأنا الداخلية والليونة . فكان قصة العالم الخارجى المحيط بالناس لم تعد غريبة أو غير مألوفة أو بشعة أو مخيفة . بل المانية ، جرمانية ، تتميز بقوتها وصلابتها . لم نعد بعد بصدد قوقعة يتكرر فيها المرء يائسا ، بل ازاء درع يستخدمه للانقضاض على الآخرين .

فاقتصار الإرادة يشكل حقا انتصارا للمشاهد (بفتح الهاء) وانقياد المتفرج ، أى لقطة رد الفعل بكل تأكيد . فنظرة الشخصبة التعبيرية الغزعة والمحقة من هول الخوف من الغول الخيالى ذى الهوية المجهولة ، تقع أخيرا على ضالحتها ، الفوهرر الذى يجسد روح المانيى الأزلية . ولا توجد سوى بنية واحدة موطنة فى **اقتصار الإرادة** ، تعمل بصفائها الأصل والاسطورى والدينى والصوفى الى حد ما . وهذه البنية الثنائية القائمة على نظرة الطرفين تحققها المانيا التى توحدت أخيرا وللمرة الأولى فى تاريخها ، بعد أن اكتشفت أخيرا الطريق المضى وراحت تتأمل وضعها الجديد فى نشوة عارمة . فطوال ساعات العرض الثلاث لا نرى سوى شخصية واحدة ، هتلر ، الممثل والمخرج وقائد الأوركسترا الأوجد . أما الشخصوس البائسة والذليلة التى كانت تتسكع شاردة الذهن فى ظلمات التعبيرية ، فترفع رأسها الآن وترى امامها طريق الخلاص .

وقد تم تجميع مشاهد للجمامير من كافة انحاء المانيا عن طريق المونتاج لتوحيدها فى تزامن يصب فى بؤرة واحدة : الفوهرر . انه القيلة النيرة التى ترسخت فى أفئدة الشعب الأسمى . ويظهر هتلر من كافة الزوايا فى آن واحد بواسطة ثلاثين كاميرا ، من الامام والخلف ، ومن الجانب بزوايا مختلفة ، وعن قرب وعن بعد ، ومن فوق لمتحت

ومن تحت لفوق • وقد اعترفت مخرجة الفيلم ، التي وجهت تصويبات
المصورين نحو الهدف الأوحى ، بأنها كانت فى حالة من التشوش
والغبطة البالغة أثناء التصوير •

وبينما نتجى انتظار الجموع فى خط مستقيم نحو المشاهد (بفتح
الهاء) الوحيد ، تتلاشى فى الوقت نفسه أزقة التعبيرية المقرجة لتفسح
الطريق أمام شوارع نورمبورج المستقيمة ، وتحول الجدران الكثيرة
التي تضم فى جنباتها المساجين الى واجهات مزدانة بالبيارق المظفرة ،
وتختفى الأبواب المفخخة وتفتح النوافذ المعتمة على مصراعها لتطسل
منها مجموعات من الأفراد المثوقين الى مشاهدة العرض المسرحى •
وهكذا تبتدئ النازية المظفرة فى هذا الفيلم وكأنها الملاذ المتحرر من النظرة
التعبيرية المتعششة والتهكة • ولكن الفيلم يريد ، على ما يبدو ، أن
يقضى على الشرود والتسكع على غير هدى ، وبلا مأوى أو مستقر ،
وبدون تلك الوحدة القومية التي تحتل موقع الروح بالنسبة للرومانسية
والتعبيرية الألمانية • انه قضاء على ما تفرزه المانيا وتمتقته فى صميمها ،
وما تشارك به السامية التي لا وطن لها • وهكذا تقتل المانيا ما هو
يهردى فى داخلها •

أما الليل ، المقابل الشرير للنهار فى السينما التعبيرية ، فلا اثر
له فى اقتصاد الإرادة • فلم يعد هناك سوى نهار دائم فى زمن خيالى •
وعندما يحل الظلام أثناء اجتماع المؤتمر النازى فى نورمبورج ، تخترق
الظلام آلاف المشاعل فى كل مكان كما لو كانت تبغى تسفه فالمانيا الواقعة
فى براثن النازية تقضى الليل « سكرى مترنحة » وفقا لتعبير الكاتب
الفرنسى روبير برازيلاخ الموالى للنازية والذي أعده بعد تحرير فرنسا •
فهذا الفيلم أقوى تعبير عن فاشية النازية ، وهو يسجل انتصار الانسان
على الزمن التاريخى الذى كان يتفتت فى الافلام التعبيرية ويجر ضحاياه
من فراغ مفخخ الى فراغ آخر مفخخ هو أيضا • وهكذا لم تعد هناك سوى
لحظة أزلية واحدة متحررة من كل الشرور ومحكمة تماما • انه مجال
يحقق تطلع الألمان المحموم والشامل بلا انقطاع منذ أيام مارتن لوتر •
ولكن تلك الوحدة الشاملة و « الشمولية » ليست سوى أسطورة ،
ولا يمكن أن تتواجد هذه الشمولية بالتالى الا من خلال بنية نظرية ،
متكررة تعتمد على الحشو والابهار •

وقد قسم ستيف نيل فى مجلة سكورين الانجليزية تحليله مفصلا
للقطات المدة والثلاث عشرة الأولى فى فيلم اقتصاد الإرادة ، وعُينت بشكل
غير مباشر أن الدقائق العشر الأولى من هذا الفيلم ليست سوى رد فعل

واحد من جانب جماهير المانيا باسمها تجاه القوهر ، الزعيم الاوحد .
فطائرة هتلر الخاصة تزيح السحب عن السماء الجرمانية وتعلق فوق
نورمبورج التي غنت صورة مصغرة للأمة باسمها . فالمدينة ترفع كل
راسها نحو السماء متطلعة الى الزعيم الذى ينظر اليها من عل . ويتبادل
« الفوق » و « التحت » النظر مليا ، فيرى كل منهما نفسه فى الآخر .
وهكذا تستقر النرجسية الصرفة منذ بداية الفيلم فتخلص من جهة
من المجال المادى الذى حاول التعبيريون ترويضه عبثا ، وتحدد من
جهة اخرى ليقاع ما سيأتى به الفيلم ، اى تبادل اللقطات بين الشعب
المتفرج والقوهر محط الأنظار . وتعلق الطائرة فى السماء فى سكون
مطبق لأن المخرجة حرصت على عدم تسجيل ضجيج محركها ، بغية أن
تجلى وحدها وفى اطار من الخشوع ، الرسالة الموجهة الى الأمة
الجديدة والمدونة بحروف من نار تحت الطائرة المروحية المحلقة فوق
جموع الشعب المختار :

فى الخامس من سبتمبر ١٩٣٤ ، عشرون سنة بعد بداية الحرب
العظمى ، وست عشرة سنة من استشهاده المائيا ، وشع عشرة سنة من بداية
النهضة الالمانية يطير ادولف هتلر الى نورمبورج لكي يستعرض مواكب
المؤمنين به .

ويمجرد ميوط طائرة الزعيم - النجم ، تحل البنية الثنائية الأفقية
التي تشمل اراضى المانيا ، محل البنية الراسية المتمثلة فى اللقطات
المتبادلة بين الزعيم المحلق فى السماء والأمة المنتظرة على الأرض .
وتتضمن المشاهد التي حللها ستيف نيل : هتلر فى المطار ، وهتلر واقفا
فى سيارته التي تجوب شوارع نورمبورج ، وهتلر عند وصوله لفندقه ،
وهتلر فى الشرفة . لقد تم القلاعب استراتيجيا بواسطة المونتاج الذى
اعنته المخرجة ريفنشتال اعتمادا على الصور التي التقطها المصورون
الثلاثون ومعهم سبعة عشر اخصائيا فى الاضاء ، بغية توحيد هوية
الجماهير الالمانية فى فرد اوجد ولكى يتقمص جسد المانيا بتلك الروح .
فالانان يشكلون جسد بلادهم وهتلر هو روحها الحية ، وكل مواطن
المانى جزء مقدس من هذا الجسد الذى يث فيه هتلر الحياة .

وفى ظل اللقطات الكبيرة والعديدة للوجوه المتطلعة التي شفى
غليها والمنبهة ، لا يوجد أحد يحاول أن يبحث أو يفكر ما دام الجميع
عثروا . لقد قلب القصار الإرادة ظهر الجن للتعبيرية ، ولم يعد هناك
بالتالى أى مجال لطرح التساؤلات ولا للملاحظات الحيرة أو المناقشة أو
التمرس ، وباختصار لم يعد هناك تاريخ ، واقتصر الأمر على غياب

التفكير . . . وتلك هي الفاشية في حقيقة الأمر . وبعبارة أخرى لم يعد هناك مكان أو زمان ، ولكن كتل جرمانية مفارقة وقرينها المؤله السذى ترنو اليه بلا كلل أو ملل . وقد ألغى الى الإيدئى فراغ غريب أو منذر بالخطر : فالانتصار الشامل أكيد من خلال الفوهرر ، ولا توجد أية فجوة بين الكتلة البشرية والزعيم قد ينبثق منها أى تفكير . فالفراغ مترع حتى حافته بفيض من الصليبان المعقوفة والبيارق والأعلام الصغيرة الخفاقة والشعارات والرسومات الرمزية للجماهير وقائدها . انه اعظم انتصار لنظام خرافى يتسلط عليه وسواس التهرب من حقائق التاريخ ، كما قال ليفى - ستراوس .

ويتوافق المونتاج مع ايقاع الخطرات العسكرية للزعيم - النجم ومقابلة الجمهور . فهتار يرفع هامته ورؤوس الجماهير تشرئب نحوه ، وهتار يتطلع الى الأفق (وهو لا ينظر الى الكتل البشرية) ولكنها تصوب نظراتها اليه . وهو لا يحيى الالمان ولكن المانيا فى صورتها المجردة ، والجماهير الملموسة توجه اليه تحياتها وعواصف تصفيقها ، وهو منتصب القامة فى سيارته المكشوفة السقف والمنسابة وسط الجماهير ، بينما تسجل الكاميرات لقطات لآلاف السراعد الممدودة والمتجاوبة معه ، والاهم من كل ذلك هتار وهو يلقي خطابه وردود فعل الجمهور المنبهر والمترع بكلماته . وتلك هي قالبنية الأساسية لانتصار الإرادة حيث يكون المتفرج فى خدمة المشاهد (يفتح الهواء) مع انصياحه التام لأية اشارة أو نظرة من الأخير . ولكى تعمل تلك البنية بشكل مطلق وتحقق الانبهار التام ، يجب الا يكون هناك فراغ كما اشرنا الى ذلك من قبل ، مما يستدعى اللجوء بشكل منتظم الى لقطات فردية كبيرة موزعة على طول الفيلم للمء الفراغات فى اللحظة المناسبة : نسر مبسوط الجناحين ، صليب معقوف ، امرأة ، تمثال لمحارب ، طفل يلمع وجهه تحت الأضواء ، جندى على رأسه خوذة فى وضع الاستعداد للقتال . . . انها فى الواقع صور بليغة لها دلالة ارشادية تعبر عن المانيا المنبئية التى تشق طريقها نحو التوحيد العسكرى . وهناك العديد من اللقطات الأخرى التى تظهر بنفس القدر من الانتظام وتمثل الجماهير وهتار يتوسطها ، وهتار امام الجماهير، وهتار فوق المنصة فى خلفية الشاشة وتحت قدميه الجماهير المصطفة فى تشكيلات عسكرية . انها لقطات جامعة تنضج بالتوحيد والشمولية سعيا الى النهاية المحتومة ، الا وهى التقصار الإرادة ، وتقصص عن المفزى الايديولوجى للعلاقة بين المشاهد والمشاهد ، فقد اندمجت المانيا جسدا وروحا فى الرايخ الثالث .

والحق ان الصدمة شديدة عندما نرى ذلك الانقلاب الجذرى فى

الأوضاع : فالفرد الذى كان يتراجع لكى يزنوى فى الظلام يتقدم من الآن فصاعدا تحت الأضواء الساطعة . غير أن التفتيق فى ذلك التحول والتمتع فيه يكشف لنا فى الواقع أننا لمنا بصدد صدمة ثقافية . ومع أن السينمائيين التعبيريين كانوا يسيرون فى ركب الفنانين الثوريين فى العشرينات ، كما سبق أن ذكرنا ، وأنهم كانوا يحاولون بالتالى تخليص السينما من التدرج الهوليودى بالواقعية بطريقتهم الخاصة (والمختلفة عن طريقة الشكليين الروس) ، بغية شد الأنظار نحو أبعاد أخرى خلاف « الواقع الحاصل » إلا أن أفلامهم كانت مدموعة بتضخم الممن والخذاع البصرى . والواقع أن المسافة بين السينما التعبيرية والسينما النازية ليست كبيرة كما تصور الكثيرون ، حتى أنه قد لا تكون هناك حقا مسافة بينهما ، وأن الأمر يقتصر على كون كل منهما عكس الآخر وأن الظهور أصبح « الوجه » . لقد كانت ريبفستال معجبة بأعمال فريتز لانج ودرست عددا من أفلامه ، منها بالأخص *متروبوليس* و*نيبلونجن* قبل أن تبدأ فى صنع فيلمها . غير أن ريبفستال كانت مفرطة فى تفاؤلها بقدر ما كان استاذها مسرفا فى التشاؤم . ففى فيلم *انتصار الإرادة* تحولت عقدة النقص عند المواطن الألمانى الى شعور واهم بالسمو والتفوق . لقد انصرفت برائن صنوه الشرير والخفى الذى كان يطارده لمس دمائه وتحول الى منقذ يمد له يده لينتشله من الهاوية . وهذا الفوهرر الذى تتطلع اليه المانيا المظفرة ليس شخصا مختلفا ابتكره الخيال الجماعى ، مثل سيجفريد ، بل القرنين الواقعى لالمانيا الحقيقية . فانتصار الإرادة ليس فيلما خياليا بل وثائقيا ، إذ أن المصورين الذين عملوا تحت إشراف ريبفستال سجلوا الواقع الذى تحول الى مشاهد مترابطة . غير أن حقيقة تلك الوحدة القومية المكتسبة راحت السينما تضاعفها وتظمها حتى باتت وهما لا يقل عمقا عن التعبير الخيالى لانقسام الشخصية والانقسام الاجتماعى السابقين . وبعبارة أخرى كان ذلك انحدارا من السيئ الى الأسوأ : فقد تخلصت المانيا من الأوهام المحببة وللأسفة المأجزة عن التعايش مع تعيد وجهات النظر لتتردى فى الواقع الذى تشوهم الأسطورة . فالمانيا فيمار والمانيا الرايخ ، كل منهما صنرا الآخر ، ونفس النظرة المصابة بالتضخم ، مع فارق واحد : ففى المانيا التعبيرية لا يظهر المشاهد (يفتح الهاء) وبالتالي يصبح المتفرج فريسة للتصورات الخادعة فلا « يرى » اثناجا مشوهة الخلقة ، وفى المانيا النازية نجد المشاهد (يفتح الهاء) ذلك الزعيم « الذى تصبو اليه الأمم » ، قائما بشحمه ولحمه مما يتيح للمتفرج إمكانية رؤيته والارتياح لوجوده .

لكن الفارق بين النظرة التعبيرية اليااسة التى لا تجد لنفسها

مستقرا ، ونظرة النازية التي عثرت على هدفها ، ليست سوى خدعة .
 فالنظرات النبهرة المثبتة على أدولف هتلر في اقتصار الإرادة حقيقة
 وثائقية ولكنها لا تتركز في الواقع على مستشار الرايخ بقدر أكبر مما
 كانت تتركز على الشخصيات التعبيرية . ولكن المشاهدين يرون من خلال
 أدولف هتلر وعبره ، الرجل الذي يوحد ألمانيا ، وذلك فضلا عن إلغاء
 المسافة بين المتفرجين وشخصه الأوحده ، ما يعزز الاحساس بتلك
 الوحدة . ومع ذلك ، وهذا هو صميم المسألة ، فإن هذا الزعيم الذي
 يلقي خطبة من فوق المنصات ، كان في الواقع برجوازيا صغيرا إلى أبعد
 مدى ، كما صورته لنا هانز - يورجن سيديبرج في هتلر ، فينم من ألمانيا
 (١٩٧٧) . ويعبارة أخرى فإن تلك النظرة المتضخمة التي تكلمنا عنها
 ليست مع ذلك سوى قصر نظر : إنه ذلك النزوع الغريب والمقلق للخلط
 بين الدال والندلول ، وبين الخاص والعام ، والملموس والمجرد ، والحقيقة
 والأسطورة . وعلينا أن نقرأ ما يقوله الباحث الأمريكي ليونيل روثكروج
 حول التكلف إلى اللطق الذي يدفع الإنسان إلى المواجهة المباشرة . وقد
 درس روثكروج ٨٧٥ مزارا يحج إليه الناس في ألمانيا قبل حركة مارتن
 لوثر الإصلاحية . وقد لاحظ من جهة أن عدد المزارات في شمال ألمانيا
 وشرقيها أقل بكثير مما هي في بقية أنحاء البلاد (١٧٨ بالمقارنة مع
 ٦٩٧ من الجنوب والغرب) ، كما لاحظ من جهة أخرى أن أغلبية تلك
 المزارات لم تكن مكرسة لقيديسين محليين . وقد استخدم روثكروج تلك
 البيانات ، إضافة إلى إفادات أخرى ، ليؤكد بلا مواربة أن أهالي شمال
 ألمانيا كانوا لوثرى العقلية أصلا ، فقد اعتادوا التوجه إلى الله
 بلا وسطاء ، ووجها لوجه ، كما أن السلطة لديهم لها طابع مقدس
 ومصطنع ومثير للقلق . وقد قابلت الأستاذ روثكروج واقتרכת عليه أن
 يشاهد فيلم اقتصار الإرادة الذي كان لا يعلم عنه شيئا . وقد أذهلته
 صور ريبفتمنتال وقال لي : « هذا الفيلم يفهم كل شيء » . غير أنه قد
 يتعين أن نرجع إلى برخت « الأب برخت » الذي يجب ألا ننسأه ، على
 حد قول جودار . والواقع أنه يبدو أن كون برخت ، المنظر والفنان
 العظيم المنادى بالقباعد ، مواطنا ألمانيا لم يكن محض صدفة . فقد
 استبان له أن هناك نزوعا حتى في صميم الثقافة الألمانية إلى المطلقية ،
 بالنسبة لذلك النوع من الإدراك الذي لا يستطيع أن يهييء نفسه وسطاء
 ويجازف دائما بالتردى في الأسطورة .

وقد حرصت على التوسع في معالجة اقتصار الإرادة ومن قبلها
 التعبيرية ، لأننا نمس بذلك أجلى نموذج لاستخدام لقطة رد الفعل
 في تحقيق نجومية فرد ما . وقد لاحظنا كيف أن بنية المتفرجين العديدين
 المنصة على مشاهد (بفتح الهاء) أوحده لفت كل الترحاب في ظل

الأوضاع الأمريكية المتميزة بتعدد الأجناس التي ينتمى إليها مواطنوها ،
وحيث يتعلق تقليديا الخطاب السنوي الكبير لرئيس البلاد « حالة
الوحدة » التي لا تزال هدفا مطلوبا تحقيقه •

ومن الواضح أن لحظة رد الفعل التي تعتمد عليها بنية **اقتصاص**
الإرادة في كافة مشاهدتها تمثل استثناء يستحيل تجاوزه لأنه استنفد
قوة رد الفعل إلى أقصى مدى ، واستخدمها على أكمل وجه كأداة للفاشية
في أكمل صورها • وهي تمثل ، بمباراة أخرى التقنية النموذجية للفاشية
أسطورة ، إذ أنها تعبر عن الخرافة لا كمثل أعلى يمكن تحقيقه ، وإن كان
لن يتحقق أبدا ، بل تحول تلك الخرافة إلى حالة قائمة أمام المتفرج •

بيد أن البنية السينمائية للمشاهد / المشاهد التي تجرّف نظرة
المتفرج نحو تحويل الممثل إلى نجم ، تتسرب في كل جوانب الأفلام الشعبية ،
مثل الجوكو وسط أوراق اللعب وسنرى بعد قليل أن هذه البنية أصبحت
راس حربة السينما الكلاسيكية الهوليوودية ، ومن الممكن أن تتحول إلى
« سلاح ماضٍ للتحكم في المتفرج » وقد رأينا من قبل كيف اتخذت تلك
البنية ذلك الاتجاه في **برنامج جيمى سواجارت التليفزيوني** وفي الربط
بين ريجان وتانسى وجمهور الحاضرين •

وهناك العديد من الأفلام الأمريكية التي يمكن أن ندرسها لنتقصي
فيها الحالات التي يبين فيها رد الفعل المحاكى للسينما الوثائقية النازية
في فيلم **اقتصاص الإراة** بالذات ، وكذلك أيضا في الفيلم الروائي
سوس اليهودي (١٩٤٠) على وجه الخصوص ، وهو أكثر أفلام الأربعين
الثلاث مناهضة للمسامية ، ويتميز بشحن أنظارنا ضد سوس اليهودي
بنفس الشاعر النعصية التي تدفع إلى تأليه هتلر • وانكر هنا أفلاما
مثل **القبعات الخضراء** (جون وين ، ١٩٦٨) و**مسلم هارى القدر** ،
والرغبة في الموت • ولكن لماذا نطأ بالتمرض لأفلام صارخة ووجهت
في حينها بانتقادات مقدّعة ، مما قد يضفى عليها أهمية ويجازف
بتصويرها على أنها مجرد هنات وقعت فيها السينما الأمريكية ؟ والواقع
أننا نجد ذلك الرد فعل المتوفر حسب الطلب ، وتلك السيطرة على المتفرج
وأيضا ذلك الإبهار في كل مكان ، متخفيا في أبسط مشاهد السينما
الشائعة • وهذا ما قولت به شبكة **آي • بي • سي** • الأمريكية بين
مليارين ونصف مليار من مشاهدي التليفزيون أثناء الألعاب الأولمبية التي
أقيمت في لوس أنجلوس في عام ١٩٨٥ • ولنلاحظ بهذا الصدد أن البنية

الابهارية شبه الفاشية التي استخدمها فنيو شبكة آي ٠ بي سي ٠
التلفزيونية للتعظيم من شأن الرياضيين الأمريكيين ، هي بالخصيطة البنية
التي اعتمد عليها الفيلم الوثائقي آلهة الاستفاد الذي أخرجته لينى
رييفنستال لتمجيد المانيا اثناء الالعب الأولمبية التي اقيمت فى برلين فى
عام ١٩٣٦ ، مع الاخذ بالاعتبار ما توفر لدى هؤلاء الفنيين من تقدم
تقنى تحقق خلال ٤٧ عاما ٠ وما علينا الا ان نرفع أنظارنا عن مقعدنا
المريح لنجد امامنا تلك البنية المتكررة بلا كلل او ملل فى الفقرات الاعلانية
التي نشاهدها على شاشات التلفزيون ٠ ولنتعرض ، فى غضون ذلك ،
لصميم هذا النظام ٠

الفصل الرابع :

وجه جانيت ماكلونالد

لكى نتفهم على خير وجه ظاهرة نظام النجوم الذى يحتل مركز الثقل فى تفكيرنا وتبرز من خلال كافة التحليلات - علما باننى ارى أن نقطة رد الفصل هى العنصر الاساسى فى هذا النظام - يجب أن نميز بدقة، ولكن باختصار ، بين حقيقتين للسينما الهوليودية ، الاولى التى سبقت الحرب العالمية الثانية ، والثانية التى جاءت فى أعقابها . ويتفق المؤلفون على أن الثلاثينات كانت عهد السينما الهوليودية الكلاسيكية ، كما يقرون أيضا بأن هذه السينما تميزت بتمكنها التقنى المدهش ، وفقا لمقواعد واضحة شبه مقدسة ، وتولت إنتاجها بروعة استوديوهات لا نزاع فى كفاءتها . وهم يلاحظون أيضا التماسك المتناغم الذى ساد فى موضوعات الأفلام وأمزجة الرأى العام والنقاد والمتفرجين . كما راهوا يكررون بلا ملل اشاداتهم فى كتاباتهم بسلسلة المونتاج ومرونة التعامل مع المجال والمجال المقابل حتى انه كان يتم دون أن يفتن له أحد .

غير أن ما يهمنا أن ننوه به بالأخص فيما يتعلق بالسينما الهوليودية الكلاسيكية ، هو تواجد نجوم الشاشة فى كل الافلام ، فعلى سبيل المثال شارك كلارك جيبيل فى ٢٧ فيلما وجانيت ماكلونالد فى ١٤ فيلما وذلك فى الفترة الممتدة بين ١٩٣١ و ١٩٣٥ . أما كارى جرانت وميكى روني فقد مثلا على توالى ٧ و ٨ افلام فى غضون سنة واحدة . وكانت الاستراتيجية التى تلجأ اليها الاستديوهات فى تلك الحقبة « لتسويق النجوم » تتضمن أولا اكتشاف مواهب شابة ثم الترويج لها لدى اقلام الصحف اليومية الكبرى والمجلات الشعبية والاذاعات ، وأخيرا عرضها فى دور السينما اكبر عدد ممكن من المرات خلال اقصر مدة . وعندما يشاهد المرء من جديد افلام الثلاثينيات يندهش على أية حال لدى اتزان التقنية فى قيامها بخدمة النجوم . وأقول « على أية حال » لأن رواد السينما كانوا يترقبون بالتأكيد ظهور النجوم على الشاشة . ولكن الانتماج الموفق بين مختلف العناصر كان يحقق ذلك بشكل غير ملحوظ .

ويتعين بالطبع أن نأخذ في عين الاعتبار أن القاعدة الذهبية في السينما الهوليودية الكلاسيكية كانت تقضى بأن تكون التقنية (المونتاج وحركة الكاميرا بالأخص) غير مرئية • غير أننا يجب ألا ننسى فيما يتعلق بتلك التقنية التي كانت ملزمة بالتخفي ، أنه ما كان لها أن تستعرض عضلاتها ، شأنها في ذلك شأن النجوم الذين لم يكونوا في حاجة إلى من يقدمهم • وكان بوسع التقنية أن تبقى في الكواليس • وعلى أية حال كانت اللياقة تدعو إلى عدم استعراض التقنية وإخفاء استراتيجيتها لتترك الأمر للمعجبين لكي يتولوا بأنفسهم عملية تحويل الممثلين الرئيسيين إلى نجوم • وفيما يتعلق بتخفي التقنية ، يحضرنا هنا حدى كريستيان ميتر : إذا كان موقع المتفرج هو المجال الخارجى للشاشة ، هل يمكن أن تكون هناك استراتيجية أشد حذقا من ترك المواهب الشابة لوسائل الاعلام قبل ظهورها في مجال الشاشة ؟ والواقع أن الاحتفاء بالنجوم خارج إطار الشاشة وصنع شهرتهم بعيدا عن الأفلام كان في صالح النظام السينمائي: فالمشاهدون ينتظرون في قاعة السينما المظلمة قدوم النجوم لينضموا إليهم عبر الشاشة ، ويؤدوا أدوارهم على غرار ما يحدث على خشبة المسرح •

واللقطات الأولى لفيلم سان فرانسيسكو (اخراج فان دايك ، ١٩٣٦) نموذج واضح لتلك الرصانة الاستراتيجية • فمع أن كلارك جيبيل لا يتباطأ في الظهور في الفيلم ، وذلك بعد دقيقة ونصف من مقدمة الفيلم ، إلا أن تلك المدة القصيرة للفاية عامرة مع ذلك بالعديد من اللقطات المقربة (٢٣ لقطة) التي تتدفق على الشاشة • انها لقطات للمحتفلين بقدوم العام الجديد ١٩٠٥ في شوارع سان فرانسيسكو : لقطات مقربة للمصدر في غالبيتها ، وملينة حتى الحافة بأفراد غير معروفين يغنون ويحتسون المشروبات ، ويتبادلون التهاني ، ولقطات في الليل تتميز بأضاءتها الجزئية ، ولقطات لأشخاص لا ينظر بعضهم لبعض ولا تعتمد على بنية المجال والمجال المقابل ، والمشاهد / المشاهد ، ولقطات ترد الواحدة منها إلى جانب الأخريات ، وجميعها في مجال الشاشة دون أن تأتي أحداها من المجال الخارجى ، فجميعها لقطات لا تقم المتفرج ولا تسعى إلا إلى تقديم مشهد لمدينة تحتفل بالمناسبة المذكورة آنفا • وسنرى فيما بعد عندما سنتعرض لفيلم صياح الخير يا فيفتام ، أننا بصدد الصفة المميزة للأفلام الوثائقية ، حيث المجال الخارجى لا وجود له والا أنزلقنا نحو الخيال الروائى • ومع ذلك تنجح تلك اللقطات في جعل عمليات التقطيع البالغ عددها ٣٣ قطعا عن طريق المونتاج ، غير مرئية ، بالرغم من غياب المجال / المجال المقابل ، وذلك لمسبب بسيط ، ألا وهو اللجوء باستمرار إلى قطع الحركة والاختفاء التدريجى للقطات ، وهما وسيلتان

جيتان برعت السينما الكلاسيكية فى استخدامهما لمعتزىز الاساطير
الأمريكية بأسلوب ناعم لا يتكشف لأحد . وأود أن أشير من الآن الى أن
التقنية ليست بريئة أبداً بآية حال من الأحوال وأن توارىها بشكل
استراتيجى تتبعها الأسطورة لكى تغفل فى الفيلم وتبحث فى
الداخل ، على نحو أفضل ، كما كان يقول رولان بارت . وعلينا أن
نفكر بمزيد من العمق فى هذه المسألة عندما نكون قد جمعنا معطياتنا .

وتستقبل اللقطة الثالثة والثلاثون النجم ، وهى تشبیه اللقطات
السابقة لها ، ولا تتميز عنها سواء فى نسيجها أو حجمها أو أضائها ،
ولكن هناك مع ذلك فارقا كبيرا ، فهى تفتتح على الجدار الرابع ، أى فى
مواجهة الصالة ، حيث نرى كلارك جيبيل من الظهر وهو يتقدم ليدخلها ،
ويدخل القصة فى نفس الوقت وهو يجر وراءه فى خضم الزحام المتفرجين
الذين كانوا ينتظرون تلك اللحظة . وهذه اللقطة الأخيرة من المشهد الأول
للفيلم هى الوحيدة التى تبدأ من خارج المجال وذلك لسبب واضح وهو
أنها تتضمن النجم الذى يجب أن يظهر عن طريق الحيز الذى يوجد به
المتفرج المتربح لحضوره . وهذه اللقطة الأخيرة فى المشهد الأول هى
بالطبع اللقطة التى تستمهل أفضل بنية خيالية للفيلم ، إذ أنها اللحظة
التي يتعرف فيها المتفرج على نجمة المبوب . وهناك أيضا فى نفس
اللقطة متفرج آخر ، داخل الكادر يتعرف هو أيضا عليه ، كرجع صدى
للقاعة . وبعد برهة نجد فى اللقطات التى ستأتى فى أعقاب ظهور النجمة
جانيت ماك دونالد ، حوالى عشر شخصيات جاءت لتؤكد وتعزز تفرغنا
على البطل كلارك جيبيل عن طريق لقطة رد الفعل .

ولنلق نظرة على ظهور جانيت ماك دونالد على مسرح الأحداث ،
فهو ظهور عامر بالدروس حول السينما الهوليودية الكلاسيكية ، إذ إنه
يتم من خلال لقطة واحدة ، لقطة نصف جامعة تتحرك فيها الكاميرا
(ترافلنج) من الجانب الأيمن الى الجانب الأيسر ، مع انفتاح نصفى على
القاعة حيث نرى النجمة وهى سائرة وسط الحشد المرح فى شوارع
المدينة . لكننا لا نلاحظ حركة الكاميرا لسببين : أولا لأن الجمهور هو
نفسه يتحرك ، بينما تكفى الكاميرا بتسجيل حركته وبارازها بالتراجع
جانبا لتقصص له المجال حتى يتجه نحونا ، وثانيا ، وبالأخص لأننا نعرفنا
على جانيت ماك دونالد فى نفس اللحظة التى بدأت فيها اللقطة ، علما بأنها
تتقدم نحونا انطلاقا من الشاشة (بينما ظهر كلارك جيبيل على الشاشة
من خلال دخوله من خارج المجال ، أى قاعة العرض) . وإذا فان الأنظار
تركز عليها تماما . وبالطبع فان صيغة الجمع الخاصة بالمتكلم مقصود بها
المتفرجون فى ذلك العهد ، أولئك الذين اتاحت لهم فرصة مشاهدة النجمة
والاستماع الى أغانيها فى أكثر من خمسة عشر فيلما منذ عام ١٩٢٩ .

ولنتوغل فى تحليل تلك اللقطة الفريدة لظهور جانيت ماككونالد .
 فإذا كنا قد تمكنا من الاستدلال على نجمتنا المحبوبة من الوهلة الأولى ،
 واستبعدنا فى نفس الوقت الجمهور المحيط بها من مجال نظرنا ، فقد
 وجهنا أيضا انظارنا نحو كلارك جيبيل الذى يأتى إلينا من المشهد
 السابق من خلال التداخل التدريجى ، فينسب بلا ضجة داخل لقطة جانيت
 ماككونالد ويسير خلفها لبرهة وهو يشق طريقه وسط الحشد ليصل الى
 مستواها ثم يتجاوزها ويخرج من اطار الشاشة من جهتها اليسرى ،
 دون أن يتعرف عليها . وما نحن هنا الا بصدد وصف مختصر للقطة التى
 ندرسها ، بغية تحديد مسارها ، مما يشعرنا هنا بمدى الحذق الاستراتيجى
 الذى تعامل به فان دايك مع تلك اللقطة . ولنذكر بهذه المناسبة أن
 ١٠ سيلزنيك ، المنتج السينمائى الكبير فى سنوات ازدهار هوليوود .
 كان يعتبر فان دايك أستاذ الفريد هيتشكوك فى مجال استخدام التقنية
 المتخفية . غير أنه يعمى أن نستمرسل فى هذا المجال لكى نذكر مدى
 أهمية تلك اللقطة الخاصة باللقاء الفاشل فى تهيئة المتفرج فى القاعة
 وجذبه لكى يكون رد فعله طبيعيا عن طريق تبادل النظرات بين نجميه
 المفضلين . وهذه اللقطة الترافنج غير المصنوعة التى تقدم للمتفرج
 جانيت ماككونالد وهى تتجول وسط جمهور سان فرانسيسكو الصاخب
 تستغرق ٢٧ ثانية (٦٧٠ صورة) . غير أنه لم ينقض أكثر من عشر
 ثوان بعد بداية اللقطة ، وهى بالطبع عشر ثوان للتأمل فى المثلة ، حتى
 تنجذب انظار المتفرج الى يمين الشاشة لتستقبل كلارك جيبيل الذى راح
 يدخل مجال الشاشة . وابتداء من تلك اللحظة حتى نهاية اللقطة التى
 لم يتم خلالها تبادل النظرات بين النجمين لكى يتعرف كل منهما على
 الآخر ، تنتقل نظرات رواد قاعة العرض بشكل غير مصحوس بين
 جانبي الشاشة الأيمن والأيسر . انه نوع من المجال / المجال المقابل
 يضطلع به المتفرجون ، ويحدد ايقاع اللقطة بتوزيع انظارهم بين اليسار
 (حيز جانيت ماككونالد) واليمين (حيز كلارك جيبيل) ، خاصة وأن
 كلا من مضمون هذه اللقطة بأسرها وسلوك بطلى الفيلم لا يرمى الا الى
 إثارة تردد نظرات المتفرجين من خلال لعبة كرة الطاولة البصرية هذه .

وعلىنا أن نحكم بأنفسنا . فكلارك جيبيل القادم من يمين الشاشة
 مهدد بأن يجبر على التقهقر كلما مالت مشيته المتعجلة الى قطع المسافة
 التى تفصله عن المثلة . وقد تم ذلك مرتين بالأخص : فى المرة الأولى
 عندما اجتاحت مجال الشاشة من اليسار الى اليمين جمع من البحارة
 المرحين والصاخبين ، مما اضطر الممثل الى التراجع حتى انه اختفى عن
 انظارنا كبضعة ثوان ، وبالمذاق فى اللحظة التى كاد أن يلحق فيها بمجال
 المثلة على اليسار ، وفى المرة الثانية عندما أقبلت امرأة بدينة ومتحمسة ،

نستت الشاشة تماما بظهورها وحجبت الممثل وعرقلت حركته مع انه كان على مقربة من المثلة في وسط الشاشة ، اى فى حدود موقع يمكن ان يتم فيه اللقاء • ومن الملاحظ انه فى كل مرة يعطل فيها مصاره ضغط الجمهور حتى انه يختفى عن الأنظار ، هناك اناس يمينونه او ينادونه او يتعرفون على شخص تحت اسم بلاكى •

اما جانيت ماك دونالد التى تشغل يسار اللقطة فتسير كما لو كانت منومة (يبدو عليها الانهالك وهى تائهة وسط زحام عامة الناس) • وهى على وشك الاختفاء بشكل متواصل خارج مجال الشاشة ، خاصة فى كل مرة يصبح فيها كلارك جيبل على مقربة منها بينما تعيده الى يمين الشاشة موجات متتالية من الناس • اما جانيت ماك دونالد التى لا يعرفها احد من جمهور سان فرانسيسكو ولا ينظر اليها ، فهى معروفة تماما لرواد قاعات السينما الذين يعيدونها ويحيطونها بنظراتهم المنبهة • وما يزيد من تشويقهم الى رؤيتها انتظار اللقطة التى تظهر فيها ، خاصة منذ عرض الصور الاولى لمقدمة الفيلم التى اعلنت ن قدومها بالاسلوب البراق الذى كانت تتبعه استوديوهات الثلاثينيات •

(شعار الاسد)

مترو - جولدوين - ماير

يقدم

كلارك جانيت

و

جيبل ماك دونالد

فى

سان فرانسيسكو

ويتعين ان نذكر الكاميرا وعينى المتفرج تتحرك فى ترانلنج راسى لالتقاط تلك الرمزة الساحرة : الاسد الشهير ، شعار الاستوديو الكبير ، ثم اسما النجمين ، لكى تستقر بعد ذلك على عنوان الفيلم • وهكذا ندفع جبراحة الى الاقرار بأن هذا الاستوديو القدير يرسل لنا من عليها سمائه المرصعة بالنجوم نجمين لامعين يشركهما فى هذا الفيلم المتميز • ولنلاحظ ايضا ان اسما النجمين لا يهبطان احدهما تلو الآخر ، بل معا كما لو كان كل منهما يمسك بيد الآخر ، او كما لو كان كل منهما يوجه نظره للآخر فى نفس اللقطة •

والمشاهدون الذين كانوا يترقبون ظهور النجمة التي تحمل لقب « معبودة أمريكا » ، كانوا ينتظرون في الوقت نفسه بطل هوليوود الكبير الذي أطلقوا عليه لقب « الملك » . غير أنهم استقبلوا كلارك جيبيل بسرور بالغ لأنه دخل في الفيلم من قبل ، من باب قاعة العرض ، كما سبق أن ذكرنا ، مندوباً عن المتفرجين لكي يأتي بعد ذلك بقليل من الجانب الأيمن للنقطة ، أي من خارج مجال الفيلم ليلتقي بجانيت ماكغونالد . إنها النجمة التي تكفي نظرة واحدة من بطل الفيلم لكي ندرك (نحن الذين لا حول لنا ولا قوة) أننا نعرف منذ بداية اللقطة أنها في حاجة ملحة إلى من يقيتها .

وقد رتب المصورون والمتعاونون معهم كل شيء لكي يفرز المتفرج في داخل نفسه بنية لقطة رد الفعل ، قيل أن تترسخ بصفة دائمة على الشاشة . ومن هنا يتبين لنا بشكل أفضل السبب العميق وغير المعلن لتقنية اللامرئي لكونها تتحقق دون أن ندري . فهذه التقنية تتخفى بطريقة نموذجية في بداية فيلم سان فرانسيسكو بينما لم يصبح الممثلون بعد شخصيات معروفة الهوية تؤدي أدواراً محددة، وذلك لكي تترابط العمليات التقنية من داخلنا نحن ، وتصبح جزءاً من كياناتنا كمتفرجين و « من روحنا » كما قال إيجار موران . وبعبارة أوضح لكي تعمل حركات الخرافات والتوجه نحو اليمين أو اليسار و « الزوم » المقرب حتى بلوغ اللقطات الكبيرة المبهرة ، دون أن ندري وفي لا وعينا . والأهم من ذلك أن ينمو لدينا الانطباع بأننا نخلق بأنفسنا البنية الأساسية للمجال والمجال المقابل عندما سيستدعي الأمر ظهور تلك البنية ، أي ابتداء من اللحظة التي سنعرف فيها هوية الممثلين وأسماءهم لكي يؤديوا أدوارهم في الرواية . وبعبارة أخرى يجب أن يتمرن المتفرج على بنية المشاهد / المشاهد من خلال النجمين قبل أن يتقمص كل منهما شخصيته ويعكفان على تبادل النظرات . ولزيد من الإيضاح يتم ذلك من أجل الحفاظ على خدعة تخفي التقنية وتحقيق ذلك الانطباع العجيب بواقعية الرواية .

ولو درسنا جيداً تلك اللقطة الفريدة المتمثلة في عدم وقوع نظر جانيت مكغونالد وكلارك جيبيل ، كل منهما على نظير الآخر لأدركنا إلى أي مدى تقوم الاضواء بدور كبير للغاية حتى يبدو أنها أثارت قضية نظرية التقنية الخفية . وسنلاحظ في هذه اللقطة نصف الجامعة حرص الكاميرا على أن يكون كل من النجمين بعيداً عن الآخر في ظل عدم تعارفهما وهما في الشارع . وإذا كان المونتاج لا يتدخل لابرأز أي منهما ، إلا أنه يتبين لنا أن وجهيهما مضاءان بقدر أكبر بالمقارنة مع الشخصيات الأخرى المحيطة بهم . ويشعر المرء بذلك عندما يفحص تلك

النقطة على المافيو لا أو بواسطة الفيديو • غير أن ذلك التدخل التقنى يمر دون أن يلحظه أحد عندما نشاهد اللقطة فى الظروف العادية ، فى قاعة العرض ، وذلك لمسبب بسيط وهو أننا نرجو كممتفرجين أن يهل علينا ذلك اللعمان الخاص والمجسد على الشاشة المضيئة •

وهكذا نكون مهئين للانتهاء من لقطة عدم تحقيق اللقاء بين الممثلين • فبعد المحاولتين الفاشلتين اللتين أقدم عليها كلارك جيبيل للانتقال الى يسار الشاشة ، كما سبق أن رأينا ، أصبح أخيرا خلف جانيت مكدونالد مباشرة ، نتيجة ضغوط الحشد واندفاعاته ، فاقترب منها حتى كاد أن يلمسها ، بل أنه استند اليها برفق وهو يمد مرفقه نحوها • وهو يواصل سيره بجوارها ليضع ثوان ثم ينجح فى الافلات من الزحام بالتحول يصارنا نحو وسط الشاشة بينما يجسرف المتزاحمون جانيت مكدونالد نحو الاتجاه المضاد فى خلفية اللقطة • وطوال تلك المناورة ، لم تلق نظرات النجمين ولو للحظة واحدة ، حتى أننا نلاحظ أن كلارك جيبيل تمعد الا يتجه نظره نحو الجانب الذى توجد به النجمة بنام على تعليمات المخرج ، لكى لا نهرم من دورنا كممتفرجين محظوظين فى تلك المرحلة الحاسمة • ونحن نؤدى هذا الدور بالطبع فى تلك اللحظة المباركة التى أصبح فيها النجمان جنباً الى جنب على غرار اسميهما عندما ظهرا فى مقدمة الفيلم ، ولكن كما لو كان الأمر مجرد مصادفة ناجمة عن ازدهام الشارع ، فاصبعا يحتلان وسط اللقطة ، فضلا عن أن وجهيهما باتا مضيئين خلسة فى تلك اللحظة بالذات • ومن الواضح أن المتفرج كف هو أيضا عن التجوال بنظره من اليسار الى اليمين ومن اليمين الى اليسار ، وأنه بلغ هدفه الذى استقر على النجمين وقد أصبحا قريبين للغاية من بعضهما ، بل وكادا أن يتلامسا ، ولم يعد ينتظر سوى أن يتحقق على الشاشة ما أعده هو بنفسه وببره وسط ظلام قاعة العرض الدامس ، أى تبادلهما للنظرات • ولكن المتفرج لا يريد ذلك الالتقاء ، وتلك هى الحيلة السينمائية الماكرة ، لأنه يريد اللقاء بين شخصيتى الرواية لا اللقاء بين النجمين • فهو يتطلع الى القصة بكل جوارحه كممتفرج • وعندما يبتعد النجمان كل منهما عن الآخر فى نهاية اللقطة ، بعد أن كانا متقاربين للغاية ، يشعر المتفرج بالاطمئنان ، دون أن يدري، ربما أيضا عن طريق اللاوعى الجماعى ، فهو سيحصل على حقه لقاء ما دفع سلفا فى شباك السينما • لقد ظهر النجمان بما فيه الكفاية وأن الألوان لأن يؤدى دورهما فى الفيلم •

تعتمد السينما الكلاسيكية الهوليودية بأسرها على التحول غير المرئى للنجم الى شخصية تؤدى دورها من خلال تواطؤ المتفرج معها

(وفى رأى أن هذه السينما تشكل جوهر الفن السينمائى) • وتلك هى الظاهرة التى حاولت أن اتفهمها قبل ذلك ببضع صفحات ، فأوضحت أن المسار الاقضى لمجريات القصة فى خط متصل من خلال المجالات والمجالات المقابلة يتحول تدريجيا الى مسار رأى للمشاشة مع القاعة •

ولنعد الى تحليلي • نحن نعلم الآن اسم الشخصية التى يستعد كلارك جيبيل لأدائها فى سان فرانسيسكو ، ذلك الفيلم المتميز • فمئذ بداية ظهوره وحتى اللقطة التى تعرضنا لها كانت شخصيات ثانوية عديدة قد تعرفت عليه فى الطريق وحيته فى أغلب الأحوال باسم يلاكي ، وأحيانا باسم السيد نورتون • وجرت تلك التحيات بقدر كبير من الود والاحترام • فبالكى هذا شخصية مهمة فى المدينة ، تحظى بحب معارفها • ولذا فهو يصبح الى حد ما بالنسبة للشخصيات التى يصادفها فى الفيلم ، نفس ما يشعر به المقترجون إزاءه فى قاعة العرض • وهكذا تحولت الشاشة فيما يتعلق بشخصه الى مرآة للقاعة •

أما جانبيت ماكغونالد فهى غير معروفة بالمرّة لأهل المدينة الذين يزاحمونها ، وذلك على عكس كلارك جيبيل • وهكذا تبدو الشاشة فى تعارض تام مع قاعة العرض مما يعنى أن هذه النجمة السينمائية معروضة بشكل مباشر على المتفرجين وحدهم لكى تصبح فريسة لأنظارهم ، وحتى يتدبروا على مشاهدة النجمة • والواقع أن سيرها وسط جمهور الشاشة دون أن يلحظها أحد يؤجج نظرة القاعة اليها ، كما أن جهل كلارك جيبيل شخصيا بجانبيت ماكغونالد هذه ، شأنه فى ذلك شأن جمهور الشاشة الذى لا يدرك شيئا عن دورها المهم فى الرواية ، مع أنه ما جاء فى الفيلم الا ليصحبها فى أحداثه ، يثير حاجتنا الى النظر اليها ويحدد نهائيا وفى نفس الوقت وضعنا كمشاهدين • ولكن لنذهب الى أبعد من ذلك : فماذا تكشف لدينا عنها مع بداية تعرفنا عليها ؟ أنها متعبة وهشة • والواقع أنه يبدو عليها أنها لم يعد لديها القوة لمواصلة الطريق وإنها تركت الأمر لجمهور المحتقلين الذين يزاحمونها ويدفعونها من كافة النواحي فى آن واحد • ونحن أصنا ققط أول من استقبل هذه النجمة على الشاشة ولكنها تظهر أمامنا ضعيفة قابلة للنيل منها ، حتى أنه عندما اعتمد عليها كلارك جيبيل بنفس الطريقة التى اتبعها آخرون للتخلص من الزحام ، فإن رد فعلنا الغريزي يكون تصحيح حركة البطل ومساندة البطلة حتى لا يغمى عليها •

وهكذا انبركنا ، نحن المتفرجين ، اننا الوحيدون الذين تعرفوا على جانبيت ماكغونالد عند ظهورها لأول مرة فى الفيلم • وقد جرى ذلك

لكي يتكون لدينا الانطباع بأننا حظينا بأولوية رؤيتها ، بل اننا مشاهدوها
الوحيدون الى أن يتوجه بلاكى بناظره نحوها ، لكي لا يتعد بعد ذلك
عيناه عنها حتى نهاية الفيلم . وسيسهم ذلك في أن يخلق لدينا ، في كل
المشاهد التالية ، الاحساس بأننا ننظر اليها من خلال نظرة بلاكى .
ويتعين بالضرورة أن تستيق نظرتنا الى جانيت ماككونالد في كل لقطة
من لقطات الفيلم ، نظرة النجم المدعو بلاكى اليها . ويجب أن نلاحظ اننا
نتمتع بميزة كبيرة بالنسبة لبلاكى منذ البداية ، وهي ميزة اختلقها
الاستوديو وراح يستغلها الى اقصى حد . فهذه الفتاة التي ستقود بعد
قليل ماري بليك في عيني بلاكى لن تكون سوى ذلك بالنسبة له بينما
ستظل دائما في أعيننا جانيت ماككونالد ، النجمة العظيمة ، « معبودة
أمريكا » ذات الوجه اللاتكي والصوت الذهبي .

ولذا فقد استغرق ذلك بعض الوقت - ثلاثة مشاهد في الواقع -
لكي تقتصر جانيت ماككونالد شخصيتها في الفيلم وتفسح لنا ولبلاكى
في نفس المناسبة عن اسمها مصحوبا بإفادة مختصرة عن سيرتها الذاتية .
ومن مصلحة الاستوديو أن يترك الفيلم في حالة «مهلك سر» حتى يهيء
الفرصة للقاعة لكي تسعد وهذا بمشاهدة جانيت ماككونالد والتمتع
بان تترع عينيها برؤيتها ، وذلك على حساب جمهور الشاشة اللامبالي،
وتلك هي الحيلة المثالية للمستمر على التقنية ولاثارة الاحساس الأبوى
لدى جمهور القاعة .

ويعود شرف القاء النظرة الأولى على معبودتنا جانيت ماككونالد
الى المساعد الأيمن لبلاكى ، الرجل المسئول عن استئجاب النظام في الملهى
الليلي المسمى « باراداييس » لكي يسند اليها رسميا دورها في قصة
الفيلم ، وسرعان ما سيتبين لنا أن هذا الشخص يشكل عنصرا كوميديا
لا يتقدم في التعامل بصراحة : فقد سبق أن رأينا وهو يطرد من الملهى
عميلا غير مرغوب في وجوده بعد أن شل حركته بلكمة مباشرة تلقاها في
فكه . أما نظراته المصوبة الى جانيت ماككونالد فهي مباشرة وسوقية . ومن
الواضح أن الفتاة تروق له ، كما أنه من الجلى أيضا أن ما يعجبه فيها
ليس الا جانبها ضئيلا وقليل الشأن بالمقارنة مع مزاياها العديدة التي
لا يعلمها أحد سوانا نحن المتفرجين . ويجدر بنا أن نلاحظ بخصوص
النظرات الأولى الملقاة على النجمة أنها وإن كانت موجهة بكل صراحة
ووضوح من جانب المساعد الأيمن لبلاكى ، الا أنها ليست متقنة تماما من
الناحية الفنية . فهي لقطة واحدة مقرية للمصدر محايدة وثابتة ، تظهر
فيها الشخصيتان من الجانب : جانيت على يمين الصورة والفتوة على
يسارها ، وذلك بغية افساح المجال لأول حوار حقيقي في الرواية .

ويتمين أن نوضح نقاطا ثلاثا بخصوص هذه اللقطة : أولا ، لم تقرب الكاميرا من الشخصيتين الا لكي نتمكن من سماع ما تقولان وسط ضجيج الملهى ، وبالأخص ما تقوله النجمة . وتلك هى المرة الاولى التى نسمع فيها منذ بداية الفيلم الى صوت جانيت مكدونالد الشهير (وهكذا يجرى تشويقنا بسماع صوتها قبل أن تقدم لنا أغانيها) . وعليه تمر تلك اللقطة المقربة دون أن نلاحظها . ثم انه لا مجال للتعريف بهوية الشخصيتين فى هذه اللحظة باستخدام اللقطة الكبيرة للمجال والمجال المقابل ، نظرا لأن فتوة الملهى ليس سوى مرؤوس لا يمكن أن يعتبره المشاهد شخصية مهمة فهو مجرد همزة وصل مناسبة لنظرات المتفرجين ، مما يحول دون تعارض ذلك مع القاعدة الذهبية لتخفى التقنية . فلا مجال إذن لأن يحظى بلقطة كبيرة كمشاهد للنجمة . وأخيرا ، كانت النجمة تحاول طوال تلك اللقطة الوحيدة أن تشرح للفتوة انها لا تريد شيئا سوى مقابلة صاحب الملهى ومديره ، بينما كان محدثها ، الذى يدا مشدوها بكل وضوح ازاء جمال جسدها ، يجبل بصره من وجهها حتى ساقها أربع مرات ويتفحصها بشكل صارخ مثير للسخرة .

وبوسعنا الآن معالجة الجزء الأخير من تحليلنا والخوض فى معالجة اللقطات الكبيرة للمجال والمجال المقابل ، والقطات ولقطات رد الفعل ، وهى التقنية التى تشكل ، كما نعرف ، البنية الأساسية لنفوذ الفن السينمائى ، مع حرصها على أن تظل غير مرئية ، كما هو مقرر فى السينما الهوليودية الكلاسيكية .

وقبل اللقاء الأول بين مارى (جانيت مكدونالد) وبلاكى الذى ظهر فى بداية الفيلم لكي ينتظرها معنا ، هناك لقطتان تمتزج احدهما بالآخرى بيسر وتواصل رائع مع اللقطة التى درسناها من قبل . فالفتوة الذى يفشل فى اقناع البطلة بالجلوس معه حول مائدة مشاركتها فى احتساء مشروب ، يوافق على مطلبها ويقودها بكل همة بين موائد المدعوين الى المكان الذى يوجد فيه بلاكى ، صاحب الملهى . وتكفى الكاميرا هنا بالالتفاف من اليسار الى اليمين . ومن اليمين الى اليسار لتصحيحهما فى جولتهما ، فتلفى بذلك حركتها الجانبية بالترافلنج . غير أن ما يدفع بالأخص الى الغاء انتقال الكاميرا من مكانها ، يتمثل فى رغبة الجمهور التى لا تقاوم فى التقدم نحو الموقع الذى سيتم فيه اللقاء بين النجمين . ولكن ينمى القطع مع اللقطة التالية بطريقة غير ملحوظة ، فان الكاميرا تصبى الى حد ما حركة الشخصيتين المتجهتين نحو مكان صاحب الملهى وتتوقف بعد ذلك . وهنا يتم القطع عند الغرفة الصغيرة

المؤدية الى مقصورة بلاكى والتي تستخدم كحاجزة انتظار (انتظارنا نحن) . وهذا القطع غير ملحوظ فى واقع الامر . فنصف ثانية للقطعة الغرفة الخاوية تكفى مع ذلك لكى يتكون لدينا الانطباع باننا نستقبل ، نحن المشاهدين ، الشخصيتين اللتين دخلتا للمتحور . ولا مجال للشك فى ان هذا الانطباع يعود الى كوننا نتأمل ذلك اللقاء بنفاذ صبر وتشوق يفوق توقعات النجمة ، ولذا فاننا نتقدم بسرعة اكبر من سرعتها حتى اننا نسبها الى الغرفة الصغيرة وننتظرها هناك .

وقبل الانتقال الى اللقاء بين النجمين اقترح على القارئ لمحة قصيرة حول لقطة المقصورة ، بخصوص ما يمكن ان نسميه الحيز المسموح لنا به نحن المقرئين قبل دخول الممثل . وما علينا الا ان نفكر فى اى فيلم اخر (باستثناء فيلم لجودار) لنجد ان تلك البنية متوفرة بكثرة وشائعة على اوسع نطاق حتى بات بوسعنا ان نعتبرها جزءا اساسيا من النظام السينمائي ، شأنها تقريبا شأن لقطة رد الفعل . وسيتبين لنا بعد لحظة انها فى جوهرها من نفس النوع . وربما كان مورناو ، الذى يقال عنه انه احدث اجداد السينما التجارية ، اول من استخدم هذه اللقطة بانتظام واكسبها ذلك الشكل الذى يدفع المشاهد الى التواجد مسبقا فى المكان حيث ينتظر قدوم الممثل . ففى فيلم فاوست (اخراج مورناو ، ١٩٢٦) نجد ان العالم المعجوز يتأهب الرعب امام مفيسستوفلس الذى اوجده هو بنفسه ، فيلوث بالفرار نحو مسكنه . وتتخلل مشهد الفرار لقطات فارغة تعرض امامنا قبل وصوله اليها : جزءا من الطريق ، واجهة البيت ، بئر السلم ، باب المكتب . . . الخ . وهكذا نكون قد سبقنا فاوست . ولما كنا على دراية بالاماكن التى نعلم انه سيفد اليها ، فاننا نستمع مقدما بما نتوقع من مواقف وتصرفات عرفناها أصلا من خلال الصور الاولى . وهكذا يخيّل لنا ، نحن للمشاهدين ، اننا تبادلنا اماكننا مع الممثل لكى نسوقه على نحو افضل الى مجاله لنربطه به ، اى باختصار ، لكى نجعل مسار الرواية محتوما بقدر كبير . ونحن نعلم ان مورناو لم يعمل ، شأنه شأن لانج على أية حال ، على تنقيح هذا النوع من المونتاج لمجرد جعل القطع غير مرئى وبالتالي لربط التفرج بسير أحداث الرواية . فهذا المونتاج كان يرمى الى التعبير عن ضحية المصير المأساوى الذى كانت تعاني منه المانيا فى عهد جمهورية فايمار .

ولنفحص الآن اللقطة التى سيتم فيها اللقاء بين النجمين الكبيرين ومواجهة كل منهما للآخر ، ذلك ان الفيلم يستمد فى الواقع لتعويينا على المجال / المجال المقابل . وتعتبر هذه اللقطة احدى روائع تخفى

التقنية • ولنعد الى الأذهان بقدر من التفاصيل اللقطة التي سبقتها •
فنحن فى الغرفة الصغيرة المؤدية الى المقصورة التي يوجد بها بلاكى
(خارج مجالنا اذن فى صحبة جانيت ماك دونالد والفتوة) ومن الجدير
بالملاحظة ان الفتوة يؤدى هنا مهمة مناقضة لوظيفته المعتادة ، فهو
لا يخلص الملهى من الدخلاء بل يحضر جانيت الينا (لكلاك جيبيل)
وهو يشير اليها بالانتظار قليلا ثم يضع حقيبتها التي حملها عنها على
الأرض ، ويذيع ستارا على يمينها وهو ينهض ليهم بالدخول فى مقصورة
بلاكى • وفى هذه اللقطة بالذات يتم القطع لتليها اللقطة التي سيتم فيها
اللقاء • انه قطع فى الحركة غير ملحوظ اطلاقا لأن الكاميرا المركزة على
الستار من زاوية المقصورة ، تضم بلاكى فى مسارها وتستقبل الفتوة
الذى يظهر فيها • ومع ان القطع تم اثناء الحركة لكى لا يكون مرئيا ،
الا ان زاوية التصوير انقلبت تماما بحيث أصبح تغيير المكان أمرا
جديدا • ويجب ان نعترف بان هذا القطع جرى • وإذا كنا لا نلاحظه
فان ذلك يرجع الى لجوئه مرة أخرى الى نموذج الحيز المتوقع مثول
النجمة فيه ، ولكن بطريقة واضحة وملحة • فقد اتاح ذلك القطع الفرصة
لاحالة النجمة ، التي تتمجل لحظة ظهورها الى جانب جيبيل مباشرة ،
الى خارج المجال ، مما يؤجج رغبتنا فى مشاهدتها بسبب ابتعادها فجأة
عن انظارنا حتى اننا نكاد نفقد صبرنا • لقد تغير الوضع تماما فلم يد
جيبيل غائبا ونحن نسوق اليه بسرعة جانيت ماك دونالد • بل ان جانيت
نفسها هى التي اختفت فى مجال الشاشة بينما كنا ننتظر ظهورها من
جديد فى صحبة جيبيل الذى لحق بنا فى مجال الشاشة • ولنوضح ،
رغم ما قد يكون فى ذلك من تكرار ، ان انتظار جانيت ماك دونالد فى
مقصورة بلاكى الذى سيستغرق عشر ثوان ، كان قد تم الاعداد له بلإافة
شديدة عن طريق لقطة غرفة الانتظار التي سبقنا اليها المثلة بنصف
ثانية قبل دخولها •

ويجب ان نتفهم جيدا أنه من الضروري ان نكون قد انتقلنا الى
حيز بلاكى لاستقبال جانيت مك دونالد لكى تؤدى دور مارى بليك •
فنحن فى مقدمة المعنيين بتلك القصة التي بدأت أحداثها تتلاحق • كما
اننا نحن الذين نصوب نظراتنا (مشاهدون ومشاهدات) الى النجمة من
خلال نظرات بلاكى •

وعلى أية حال فان لقطة اللقاء أعلنت بكل عناية (ونقصد هنا أيضا
ويشكل خاص التخطيط الزمانى والمكانى لها) فبلاكى جالس وحده امام
طاولة على يسار الكادر • وهو يتابع ينظرة جانبية ما يدور فى الحانة ،
خارج إطار الشاشة • • والفتوة الواقف خلفه يقول له فى اذنه بعد ان

أصبح نصف جسمه فى المقصورة : « يا بلاكى هناك فتاة تطلب عملا ..
وهى تستحق أن تلقى عليها نظرة » ، وهو يمسك الستار بينما كما لو
كان يستعد للانصراف . أما بلاكى الذى استدار نحو الفتوة فى لحظة
ظهوره فى المقصورة فيسهم بذلك فى استبعاد القطع ويرد بعد لحظة
تردد بإعادة توجيه نظرة جانبيا نحو منظر الحانة ويقول له : « ادخلها » .
وعندئذ ينسحب الفتوة وراء الستار ليفصح الطريق أمام جانبيت ماكسونالد
التي تظهر أمامنا مرة أخرى بعد ثانية واحدة ، ولأول مرة بالنسبة
إلى بلاكى (وقد استغل جونى كارسون فيما بعد فكرة الستار هذه على
نطاق واسع ، كما سبق أن شاهدنا ذلك) ففتحه نحو الحيز الوحيد
الخالى ، على يمين المقصورة ، حيث تقف بلا حراك . أما الفتوة التى
انسحب لإقساس المجال لدخول النجمة فيظهر لنا من جديد من خلال
فتحة الستار ، بين المشاهدة (بفتح الهاء) والمشاهد ، ويعوق بذلك تبادل
النظرات بين الطرفين لكى يقدم الشابة الى بلاكى قائملا : « السيد
بلاكى ، صاحب الملهى » ، ويترك المقصورة . وليس هناك أى قطع فى
الثوانى العشرين التالية ولا أية حركة لمعدات التصوير . فلقطة المقصورة
تستمر كما كانت أصلا ويظل بلاكى على يسار الكادر أى الركن الذى
شغله أيضا الفتوة فى اللقطة الوحيدة للقائه مع الشابة . وبقاء بلاكى
جالسا فى مكانه يشكل وضعا مهما بالنسبة لمجرى الأحداث . أما جانبيت
ماكسونالد فتظل متمسكة فى مكانها على يمين الكادر . ونحن هنا بصدد
لقطة دارجة وروتينية فى المرحلة الأولى صالحة للتفوه بكلمات كلها
استخفافا وللنظرات اللامعالية التى يلقيها بلاكى على الشابة . وفى
المرحلة الثانية تكون اللقطة نصف جامعة لاتاحة الفرصة للمتفرج لكى
تتنقل عيناه بين النجمين ويواصل فى ألفة نفس الحركة التى تمت فى
اللقطة الخاصة بجمهور المحتفلين التى درسناها من قبل .

لقد نعرف المتفرج بما فيه الكفاية على بلاكى فى المشهد الذى
سبق مباشرة استقبال الفتوة لجانبيت كما توفر له متسع من الوقت
للإحاطة سلوكه مع النساء . وقد تم تدبير هذا المشهد لإقادتنا بأن بلاكى
يحظى بشعبية بين النساء اللواتى يلقفن حوله ويحاولن لفت أنظاره ،
ولكى نتعرف على خليلته بين يبتى الواقعة تحت سيطرته والمستسلمة
لنزواته رغم معاناتها من تعنيفه ، كما لو كانت فتاة صغيرة فى مواجهة
أبيها .

وهكذا فأننا لا ندهش فى الواقع لسلوك بلاكى فى المقصورة .
فهو لا يبالي بتلك المجهولة التى جاءت تستجدى عملا ولا يتكرم حتى
برفع رأسه ، ويترك عينيه مسدلتين بأعمال عند مستوى ساقيها . وهو

يشرفها بهذه المناسبة بتظلمات مختصرة نحو ساقها لا لسبب سوى
اصداره أمرا لها بأن تطلعه عليهما . . وتكرر له جانبتي مرتين انها
مننية وانها لم تات لعرض خدماتها كراقصة . ومن الواضح ان بلاكي
لا يستجيب لتلك الاقادة ، مما يضطرها في نهاية المطاف الى تنفيذ امره
والكشف عن ساقها اللتين يرى انهما نحيفتان للغاية بالنسبة للملهى
الليلي الذى يمتلكه . ويقرر بلاكي بنفس اللامبالاة والازدراء أن يتحقق
من مزاعمها . ولما كان قد تنبه الى أن الجوقة الموسيقية بدأت فى عزف
مقطوعة ، جاءت فى الوقت المناسب فانه يسألها ما اذا كانت تعرفها
ويطالب منها ان تغنى فترد عليه بالإيجاب . وهنا تبدأ اللقطة الكبيرة .

ولكن قبل أن ندرس هذه اللقطة ولكي ندرك على نحو أفضل مدى
تأثيرها نسوق كلمة أخيرة حول اللقطة التى استغرقت عشرين ثانية
وشهدت اللقاء بين جانبتي ماك دونالد وكلارك جيبل . فجلوس النجم
أمام النجمة الواقعة له أهميته الاستراتيجية ، وذلك لسببين . ولنفحص
أحد السببين ونترك الآخر للحظة عندما نعود الى اللقطات الكبيرة .
فجلوس كلارك جيبل يهيئ كل الحيز فوق رأسه لجانبتي ماك دونالد
ويوفر للمتفرج فى نفس الوقت متصفا من الوقت ليحصل فيها . ومن
جهة أخرى تتجه انظارنا رغما عنا نحو الحيز الذى تحتله الممثلة وتستقر
عليه بقوة خاصة وأن كلارك جيبل الممثل الشهير ، والمشاهد الرسمي
والمتميز مصر على أن يؤدي دور بلاكي الجاف المشاعر الذى لا يلاحظ
مدى جانبية جانبتي الصارخة . فعيوننا مرفوعة باستمرار نحو النجمة
لتعويض غياب نظرات بلاكي . . ونحن نثبت انظارنا على وجه جانبتي
ماك دونالد لأن ذلك الوجه المرتسم على يمين الكادر وفوق رأس بلاكي
يحتل المركز المتميز الذى تنجذب اليه الانتظار بشكل طبيعي ، ثم لانه
الموضع الذى سيأتى منه الغناء الذى انتظرناه طويلا واقترحته جانبتي
علينا وعلى بلاكي أن نستمع اليه ، بينما تتبدد نظرات كلارك جيبل
بصاقة ناحية ساقها .

ولذا فان ظهور أول لقطة كبيرة فى الفيلم ، خصصت بالطبع
لوجه جانبتي ماك دونالد ، لم يكن مفروضا علينا عن طريق التقنية أو
مقص المونتير ، بل هو نتاج لمشاعر المتفرجين التى انعكست ، بلا تردد
على الشاشة . وتتواصل اللقطة الكبيرة طوال اثنتي عشرة ثانية ، وهى
مدة تعادل ما بين ثلاثة وستة أمثال مدة أية لقطة كبيرة أخرى فى هذا
المشهد . وفى هذه اللقطة تستجيب الشابة لدعوة بلاكي الروتينية لاختبار
صوتها ، مما يرضى رغبتنا المكبوتة طويلا فى رؤية وجه النجمة عن
قرب والاستماع الى غنائها . ولذا تتواصل نظرتنا الى جانبتي

ماك دونالد ، وتتجاوز نظرتنا الى كلارك جيبل اكثر من أى وقت مضى .
وهكذا ندرك من الآن فصاعدا أن تخفى التقنية يعود الى حد كبير الى
تاخر نظرة مشاهد الشاشة بالمقارنة مع المشاهد فى القاعة .

ويتعين أن نفحص تلك اللقطة الكبيرة الأولى عن كثب لأنها تحدد
اللقطات الأخرى الكبيرة فى المشهد وتلقى الضوء على تضمينها مجالا
مقابلا فى الرواية ، كما أنها تحيطنا علما بالطريقة الباردة للغاية ،
ان لم تكن مضللة ، التى نسمها علينا بعض المؤسسين الأمريكيين ذوى
السمعة الأسطورية . وقد سبق أن أوردت أحد الصبيين اللذين دفعنا
الى اختيار وضع الجلوس بالنسبة لبلالكي فى مقصوره . أما السبب
الأخر فهو أن اللقطة الكبيرة التى تظهر فيها جانيت ماك دونالد تم
تصويرها الى حد ما من أسفل الى أعلى من وجهة نظر بلالكي . وهكذا
يبدو أن الجالس على كرسيه هو الذى يرفع رأسه ليرى وجه الشابة
ويتبين له مدى القلق المرتسم على محياها ويتعاطف مع ترددها ثم يستمع
الى صوتها وسط نشوتنا . بيد أننا نعلم أن بلالكي غير معنى بالشابة
وأنه يعتقد أنها تتصنع السذاجة لأنها تريد أن تستغله (وسيعرب عن
ذلك بوضوح فى المشهد الذى سيلى مشهد المقصورة) . ولذا فهو أبعد
من أن ينظر اليها كما لو كان بصره مركزا عليها ، بل انه لا يفضل
عليها بنظرة شخصية الى حد ما ويظل رأسه غير مرفوع وعيناه مثبتتين
على يديه المعتمدتين على الطاولة .

وقد يتبادر الى اذهاننا فى الوهلة الأولى أننا بصدد تناقض مع
تقنية المنتج المتخفى . فالتمسك بقاعدة تخفى التقنية كان يقتضى من
بلالكي أن يرفع رأسه على الأقل ثم جفنيه نحوها فى نهاية اللقطة نصف
الجامعة حتى ولو كان غير مهتم بها وذلك ليمهد الطريق أمام اللقطة
الكبيرة التى تليها ، بغية توفير الاتسباب من حركة الى حركة حتى
تبدو وكأنها زهرة تتبثق من عودها . غير أنه يتبين لنا من التدقيق فى
الأمر أن التقنية المتخفية تعمل على خير وجه رغم غياب التواصل بين
اللقطتين . فنحن المعنيون بالنظر الى جانيت ماك دونالد التى ستغنى كما
أننا لم نكف فى الواقع عن مد انظارنا نحوها منذ لحظة دخولها المقصورة
حيث أصبحت لأول مرة فى متناول عيوننا . وما كان يمكن أن يكون
الأمر على خلاف ذلك لأننا نحن الذين انتجناها ونحن الوحيدون الذين
نعرف حقيقة موتيتها منذ بداية الرواية ، وننتظر بصبر نافذ فى ظلام القاعة
الاستماع الى صوتها الذمى . انها بالذات لقطة كبيرة تتجاوز رأس
بلالكي ونظرته وتعرضنا نحن ، ولكننا نسوق بلالكي فى الوقت نفسه فى
مسارنا والا لما كانت هناك قصة سينمائية ، اللهم الا اذا رفع الممثل

- الوسيط رأسه وفتح عينيه مثلثا ومعنا • والواقع أن الأمر قد يبدو غريبا في نهاية المطاف ولكن ، بعد أن قبلنا أن يأتي إلينا كلارك جيبيل شخصيا ، ولكن في صورة بلاكي ، أصبحنا مكلفين على ما يبدو بالعمل طوال الفيلم من أجل أن تعود شخصية بلاكي من جديد كلارك جيبيل ذاته • فنحن الذين نخلق بأنفسنا النجوم ونحن قابعون في مقاعد القاعة المظلمة أمام الشاشة •

وبناء على ذلك يهمننا إذن أن تتمهّل جانيت ماك دونالد وأن تؤخر قيامها بتعشيل شخصيتها في الفيلم • ومن خلال تقمصنا لشخصها دون علم بلاكي ، نسوق هذا الأخير خلفها (وخلقنا أيضا) • ولكن هذه اللقطة الكبيرة لجانيت ماك دونالد التي تفتح فيها لا للمتحدث ولكن لكي تغني يجب ألا يرضى بها المقترح إلى حد الرغبة في أن يستمر ذلك ، دون أن يشاء أي شيء آخر • ولا مجال بالطبع للخوف من هذه الناحية ، فنحن في السينما التي تفرض طبيعتها أن يكون المجال متلازما في صميمه مع المجال المقابل • ونظرا لأن هذه اللقطة الكبيرة لجانيت ماك دونالد تمتل كل حين الشاشة وتطرد خارج حدودها كل ما كان يحيط بها من أشياء وأشخاص ، وبالأخص بلاكي الذي كان جالسا على راحته في اللقطة السابقة دون أن يؤدي بشكل سليم دوره كمشاهد للنجمة ، فانه كان يتعين أن تكون هذه اللقطة الكبيرة قصيرة الأجل وأن تنزوي أمام رد فعل بلاكي ، وبالأخص لكي يأتي رد الفعل هذا ويحصل بدوره كل المجال • ومعنى ذلك أننا عندما ننظر إلى المثلثة وهي تغني في اللقطة الكبيرة فإننا نحل مؤقتا نظرتنا محل نظرة بلاكي الفائبة بشكل صارخ • فنظرتنا نحن نظرة بالنيابة • ولما كان ذلك يتم دون أن ندري ، فإننا لا نلاحظ القلع بين اللقطة نصف الجامعة واللقطة الكبيرة • ومع أننا نتأمل جانيت التي تغني من أجلنا ، فإننا نعلم لا شعوريا أنها تغني من أجل بلاكي الذي تريد أن يعجبه غناؤها حتى يلحقها بالعمل في ملهى • ومن جهة أخرى فإننا مأسورون مقدما بجمال صوتها (وهو اعتراف منا بما كنا نعلم أصلا) ولذا ننتظر بكل جوارحنا رد فعل بلاكي في لقطة كبيرة حتى يمكننا أن نقرا على وجهه مدى تأثير المغنية عليه •

غير أن اللقطة التالية ليست لقطة كبيرة لبلاكي ، بل لقطة نصف جامعة بنفس حجم ومعدن لقطة اللقاء في المقصورة التي جاءت قبل لقطة جانيت • والواقع أن هذه اللقطة تستعيد لقطة المقصورة ولكن بشكل مكوس • فجانيت ماك دونالد لا تزال واقفة ومندمجة في الغناء ولكن على يسار الكادر وقد أولت ظهرها لنا ، بينما لم يغير بلاكي

جلسته وهو يحتل يمين الكادر ويواجه جانيت والمساهدين . وفى منتصف الكادر تظهر الموائد وراقصات الملهى . واللقطة مصورة من أعلى الى أسفل بقدر محدود وتتناقض بذلك مع اللقطة نصف الجامعة الأولى للمصورة التى كانت مصورة من أسفل الى أعلى بقدر قليل . وبينما كانت اللقطة الأولى نصف الجامعة معروضة على المشاهد لكى يتأمل جانيت ماك دونالد ، فاذا اللقطة الثانية نصف الجامعة لنفس المصورة تقدم لنا بلاكى لكى يتمكن بدوره ، وعلى اثرنا ، من رفع عينيه نحوها ، وبالأخص لكى يتمكن من رؤيته وهو يشاهدها .

ولكن لو كان ذلك سبب تلك اللقطة لبدأ لنا انه غير مجد ولكن من حقنا ان نتساءل لماذا لم ينتقل المخرج مباشرة الى لقطة كبيرة لبلاكى وهو ينظر الى جانيت خاصة وأن رد فعل بلاكى منتظر من جانيتا بشدة نظرا لأنها أمتعتنا وفتنتنا وهى وحدها فى الكادر ، وبالتالي ، فإن القطع بين لقطتين كبيرتين كان سيمر دون أن نلاحظه . لماذا إذن تلك اللقطة الوسيطة بين الطرفين ؟ لأنه وإن كان صحيحا أن على الممثل أن يحقق رغبات القاعة ، إلا أنه يتعين عليه أن يؤدى دوره كاملا كما لا يجوز أن يتلقى الأمر بتأدية الدور من جانب المتفرج . وشخصية بلاكى محددة بالنسبة لنا نحن الذين نرى جانيت ماك دونالد الآن وهى تقف على خشبة مسرح ملهى باراداييس (نراها من الخلف ، كما لو كانت متوجهة الى رواد الملهى) وهى تواجه فى نفس الوقت بلاكى الذى لا يعرف تلك الفتاة التى تزعم أنها مغنية ويتعين عليها أن تثبت ذلك . ويجدر بنا أن نلاحظ أن هذه اللقطة المصورة من أعلى الى أسفل تقدم لنا بلاكى وهو جالس فى خلفية الكادر على اليمين وإلى حد ما فى عمق المجال ، وبالتالي فى موقع منخفض بالنسبة لجانيت الواقفة أمامه عند الحافة اليسرى للكادر . وهكذا يتعين عليه أن يرفع عينيه نحوها (ونحوها) لكى يراها . وتستغرق هذه اللقطة خمس ثوان .

ومن الطبيعى والمنطقى ، لو كان ما قلته منذ لحظات صحيحا أن تكون اللقطة التالية لقطة كبيرة لجانيت لكى نعرف جيدا أننا لسنا الوحيدين الذين ينظرون الى المغنية وأن بلاكى انضم إلينا وراح يتطلع إليها مثلنا بنفس القدر ، وكذلك لكى يجعل نظرتة مواكبة لنظرتنا بعد أن تركنا نحضر إليه الممثلة جانيت ماك دونالد (ولنعد الى الأذهان أننا تطلمنا إليها وحدنا فى القاعة خلال معظم الثوانى العشرين التى استغرقتها اللقطة الكبيرة الأولى) وراح يدفعنا ورائه لاكتشاف شخصية مارى بليك . وتقوم تلك اللقطة الكبيرة أربع ثوان ، وهى تتواصل تماما بضربا وصوتيا مع اللقطة الأولى الكبيرة للممثلة .

واخيرا أصبح من حقنا ان نشاهد اللقطة الكبيرة لرد فعل بلاكى التى تستغرق ثانيتين ولكاد تكون مجرد همزة وصل تنقل الينا وتجسم ما رايناها من جانب بلاكى فى اللقطة نصف الجامعة فى القصورة . انها لقطة كبيرة توفر الاقتراب المطلوب فى لحظة وتقدم لنا تفاصيل نظرتة المشتهاة . وهذه النظرة متنبهة ولكن باردة ، ولم تلحق بعد بنظرتنا الى جانب ماكدونالد وان بادرت باظهار نجومية هذه الشابة المسماة مارى بليك والتى نخلت فى حياته منذ لحظات ، اى بعبارة اخرى نظرة دفعت الممثل الى اللحاق بالنجمة وسافقتنا معه فى مجرى احداث الفيلم .

وهذا التحليل المطول للمصور الاولى فى فيلم سان فرانسيسكو اتاح لنا الامكانية لكى نفهم بشكل افضل ظاهرة نظام النجومية الامريكى فى عهد ازدهار السينما الهوليودية الكلاسيكية . وهناك جانبان رئيسيان برزا بوضوح فى تلك المرحلة : صيت النجوم الواسع النطاق خارج المجال السينمائى ، والتقنية الخفية التى تجعلهم يتقلقلون خلصة فى نفوسنا فى نفس الوقت مع الرواية . وقد سبق ان ذكرت مياشرة قبل انطلاقى فى تحليل سان فرانسيسكو كيف ان التقنية الخفية توقفت الى اى مدى على شهرة النجوم خارج الافلام والى اى درجة كان ذلك يغذى احساس المتفرج الذى يحتل مكانه خارج المجال . وسنرى بمزيد من الوضوح مدى متانة الصلة بين تلك العلاقات عندما سنتطرق فيما بعد الى اضطراب الاستوديوهات الى خلق واصطناع نجوم تغطى باعجاب الجمهور . ولنواصل الآن تفكيرنا المتعلق بالتأثير الايديولوجى للتقنية الخفية التى بدانا فى معالجتها فى مستهل تحليلنا لفيلم «سان فرانسيسكو» .

لقد تزايد تأثير السينما مع بلوغ التقنية اقصى درجات تخفيها . فالزيد من تخفى التقنية يقابله المزيد من التأثير الايديولوجى على المتفرج . فاذا كان همفرى بوجارت يقنعنا خلصة بشخصيته كبطل متحرر من الاوهام فى فيلم «كازابلانكا» (الدار البيضاء) واذا كان يؤدى دوره باتقان مانما ذلك يرجع اساسا الى التقنية الخفية المستخدمة باستاذية ملحوظة حللها بحماس روبرت راي ، الأستاذ بجامعة فلوريدا فى كتابه «اتجاه معين فى سينما هوليوود» (يجب ان نذكر ان فيلم «كازابلانكا» تم انتاجه فى عام ١٩٤٢ ، مما يوضح تماما ان السينما الكلاسيكية الهوليودية لم تنحصر فى عقد الثلاثينات وحده بل انها تهيمن على كل الانتاج السينمائى الامريكى) . وقد حل روبرت راي شفرة بعض مشاهد فيلم «كازابلانكا» واستخلص بيقية الايديولوجية التى يروج لها الفيلم ، وهو يعتبرها مראה للخلط الفكرى الامريكى فى تلك الحقبة ، اى العودة الى التمازلية والاحكام بشدة عن اية مشاركة

معلية فى الحرب (البطل ريك الذى يمثل شخصيته همفري بوجسارت
يضحى بنفسه ولكنه متمسك بموقفه المتقاعد والمستخف ازاء النزاع
الذى يهدد مستقبل أوروبا) . بيد انه اهمل فى رأى أهم ما فى هذه
الظاهرة التى درسها ، واعنى بذلك بث الأيديولوجية فى ذهن المتفرج
عن طريق تأثير التقنية الخفية .

وهذا الجانب الأيديولوجى أو الأسطورى الذى تبثه الأفلام فى
نفوسنا يهمنى فى المقام الأول فى هذا الكتاب المكرس لدراسة تأثير
السينما الأمريكية المهيمن . فالتحليل الذى قدمته اللقطات الأولى لـ
سان فرانسيسكو لم يهدف الا الى توضيح النفوذ الهائل الذى اكتسبته
السينما الأمريكية عن طريق نجاحها فى اخفاء تقنياتها الأساسية قصة
الحب البسيطة بين بلاكى نورتون ومارى بليك التى يحكيها لنا نجمانا
المحبوبان لا تتكى بأن تنقل إلينا الأساطير الشعبية الأمريكية الكبرى
عن طريق شاشات دور العرض ، بل تتغلغل فى نفوسنا من خلال التقنية
الخفية وبينيتها وحركتها الحية . فالمجال والمجال المقابل اللذان يتم
توزيعهما ليخفيا ويظهرا البطل والبطلة كل بدوره ، كما شاهدنا ذلك من
خلال التقديم الحثيث نحو اللقطة الكبيرة ، وكذلك المجال وخارج المجال
(خارج الكادر) ، أصبحا يحكما إيقاع الفيلم وطبعا بينته الازدواجية
بل والمناوية (نسبة الى عقيدة الفاروسى مائى القائمة على مبدئى الخير
والشر) .

فهذه الحركة الخفية على الشاشة التى يسوقها إلينا المجال والمجال
المقابل تحدد لنا إيقاعات ردود الفعل المتبادلة بين النجمين والتى تشكل
ايضا ردود فعلنا نحن كما سبق أن رأينا . وعندما يتم ذلك التردد
المكوكى مبكرا فى الفيلم بين حيزين محددين بوضوح ومتعارضين
أيديولوجيا : ملهى باراديس الليلي الشعبى والأمريكى الأصل الذى يتم
عن فردية بلاكى البدائية والشعبية من جهة ، واوبرا تيغولى الخاص
بالنخبة والغريب عن القيم الأمريكية ، من جهة أخرى ، حيث يحتل فيه
مركز الصدارة الشرير بورلى المعتمد فى نفوذه وتراثه على المشاريع
الاقتصادية الكبيرة التى لا تصرف الرجعة ، فإن عالم باراديس المؤلف
هو المنتصر من خلال ردود أفعالنا العديدة ازاء بلاكى . ومع أن المتفرج
يعيش فوق مقعده مع بلاكى وملهاه الليلي ، فهو مدعو ، هو ويسلاكى
(وهذا ما تؤكده لقطة المقصورة المخططة كما يجب) الى رفع ناظريه
وتوجيهها نحو الركن الذى تسوقهما اليه جانيت ماكوتاند ، وهذا
الحيز الأيديولوجى الذى يستقطب المتفرج ومعه فى مباراه بلاكى الذى

تقرر له أن يتقصص شخص كلارك جيبيل ، ليس الباراداييس ولا التيفولى ، بل الجمع السينمائي والجنلى اللاتنين معا .

والشاهد الأخير للفيلم يؤكد ويبلور البيئة الايديولوجية التى يتحتم على المتفرج أن يرتكن اليها ويرتاح لها . فبعد إلززال السذى بمر الباراداييس والتيفولى ، ومقتل بورلى الحقيقى ، صاحب العقليه غير الامريكية وافلات بلاكى من الموت ، فان الأب تيم ، القس ، هو الذى يصحب الأخير الى المكان الذى لجأت اليه مارى . فهذا القس كان راعى مارى طوال أحداث الفيلم . فهو الذى صان عقلا فى الباراداييس وفى التيفولى أيضا ، وتولى تدريجيا وبجدارة منصب مندوب المشاهدين فى قاعة العرض السينمائي . فقد حافظ بكل وضوح على مركز مارى سواء بالنسبة لبلاكى أو المتفرج ، باعتبارها المشاهدة (بفتح الهاء) المتميزة وراح يعد لنا على نار هائئة اللقطات الكبيرة لمارى ليقدمها لنا على طبق من فضة . وفى النهاية نجد امامنا ماككونالد « معبودة أمريكا » وجيبيل « الملك » وكلا منهما ينظر للأخر ويلتقيان فى صميم قلوبنا مباشرة مع نظرة الأب تيم المنير . وهكذا جساؤوا البنا وسواعدهم محملة بالأساطير بعد ساعتين من المحاولات الفاشلة وفقا للاستراتيجية المرسومة . فهى تقف بملايسها البيضاء اللاتنية ، يحيط بها الأطفال امام خيمة مؤقتة (فقد عادت أمريكا الى اصولها وعليها أن تتطلق من جديد من الصفر) وتغنى « يا الهى اننى اقرب ما اكون اليك يا رب » . لقد أثقت بذلك من الكارثة خير ما تتضمنه ثقافة التيفولى النخبوية : أى جمال الفن وبطلانه . أما هو فهو يرتدى لباس الاحتفالات الأسود ، المعزق والمفتر ووجهه متورم ، وقد خرج من الانقراض وشخصيته قد تحولت بعد أن عاد الايمان والى قلبه ، فراح ينقذ الضحايا وسط الانقراض واصبح انسانا جديدا قضى فى نفسه على الفردية الانانية والبهيمية لكى تتولد منها الفردية المثالية الأمريكية التى يخفف من وطأتها تبادل المساعدات وحسن الجوار . وتقدم لنا الصورة الأخيرة للفيلم لقطة واحدة (بعد أن استنفد المجال / المجال المقابل بدوره) للزوجين اللذين ييشران بأمريكا الجديدة . فكلارك جيبيل وجانيت ماككونالد يتقدمان نهونا ، جنبا الى جنب ، كما ظهر اسماعا فى مقدمة الفيلم ، وقد تشابكت ايديهما ومن خلفهما الجمهور المتحمس الذى يرفع عقيرته بالانشيد الوطنى . أنه جمهور من نوع جديد لم نره من قبل ويتكون من اناس عانيين : عمال وعاملات ، يكسبون تماما جمهور قاعة العرض ، وقد تجمهروا خلف البطالين ، بينما تظهر امامنا ، من خلال قطع جريء ، جذير بمونتاج حقيقة الملائى عند ايزنشتاين وبودوفكين ، مدينة سان فرانسيسكو وقد أعيد بناؤها .

والواطنين الأمريكيين الجند الذين يتقدمون في أعقاب جييسل وماكسونالد في المدينة الأمريكية الجديدة ونحو المتفرجين في القاعة ينتعون إلى الطبقة الوسطى الأمريكية . فهم ليسوا من الطبقة العليا المتشجرة والعنيدة التي تتردد على أوبرا تيفولي ، والمنطوية على امتيازاتها والغريبة في نهاية الأمر عن أمريكا ، كما أنهم ليسوا الطبقة السفلى للمهى الباراداييس الليلي الفوضوية والمتربدة في سراديب السوقية . ففيلم « وودي » فإن دايك يمجّد الطبقة المتوسطة . فنحن في عام ١٩٣٦ ، الحقبة التي كان يغلى فيها كل شيء في اليوتقة الأمريكية ، والتي لم تشهد فيها من قبل العاصمة العالمية للفيلم مثل ذلك التجمع الهائل للمواهب والفنانين ، وحيث كانت مصانع الأحلام ، المتتملة في كبريات الاستوديوهات في لوس انجلوس ، تبتذل قصارى جهدها لربط الصوت بالصورة ، وتشعر بلا ترتيب مصيق ، بأنها تعمل في نهاية الأمر في بث التصورات الموحدة للأمة . كان ذلك في عهد مترو - جولدوين - ماير المزدهر الذي كان ينافس وارنر ، استوديو الطبقة الدنيا ، وبارامونت استوديو الطبقة الراقية الأوروبية الطراز . لقد عاشدت مترو - جولدوين - ماير نفسها على أغراء المشاهدين من الطبقة الوسطى وجذبهم نهائيا إلى قاعات العرض . والواقع أن كل الجوانب كانت مترابطة ومتداخلة بانسياب ، ابتداء من الاستوديو حتى موضوع الفيلم وعظمية الجمهور . ولذا أصبح من المنطقي أن تجند التقنية النجوم بسلسلة لصالح الفيلم .

وعندما نشاهد اليوم أحد أفلام الثلاثينيات ، مثل سان فرانسيسكو ، لا يكون من السهل أن ندرك مدى تأثيره على متفرجي تلك الحقبة . ومن الواضح تماما ، بعد مرور كل هذه السنوات أن التقنية المتوارية التي قلت عنها إنها تعود إلى حد كبير إلى شهرة نجوم تلك الحقبة خارج نطاق السينما ، لم تعد تؤدي نفس الوظيفة السحرية . ففي عام ١٩٧٦ ، وبمناسبة الذكرى الأربعين لعرض فيلم سان فرانسيسكو ، حدرت بتجربة جعلتني أدرك إلى حد ما مدى نفوذ السينما في عهد النجوم الشهيرة . كان المتحف الاقليمي للفنون في لوس انجلوس قد قرر الاحتفال بتلك المناسبة وركز الدعاية للفيلم على شخصية النجمين وتروود بنسخة جديدة للفيلم ودعا أحد الباقين على قيد الحياة من فريق انتاجه ، وهو جون هوفمان ، أخصائي المؤثرات الخاصة بالزلازل . كانت قاعة المتحف الاقليمي مزينة بما لا يقل عن ألفي شخص ، أغلبهم من افراد العهد الذهبي ، فكان ذلك ملائما تماما لمشاهدة هذا النموذج الخاص بذلك المهد . فعندما اطفئت الأنوار وظهرت على الشاشة صورة الأسد المزمر ، شعار شركة مترو - جولدوين - ماير ،

كان المرء يسمع بوضوح حفيف انتظار المتفرجين ، وانطلقت عاصفة من التصفيق من كافة أنحاء القاعة عندما ظهر اسما النجمين وهما يهيطان من أعلى الشاشة الى اسفلها . وبالطبع يجب ان نضع فى الاعتبار حينئذ تلك القاعة للماضى ، التى راحت تتمتر على شيخوختها فى الظلام وتتذكر سنوات الشباب الجميلة ، فكانت فى وضع مثالى لتضخيم صيت نجوم الماضى الى اقصى حد . ومع ذلك - وهذا هو احساسى طويل مدة العرض - فان هذه القاعة كانت لا تسترجع فقط غناء جانيت ماكسونالد الرائع من خلال عشرة مشاهد متميزة فى الفيلم ، بل راحت تعيش من جديد الايقاع القديم الساحر والتنفس الهائى للمجال والمجال المقابل . ولا اذكر اننى شاهدت فى حياتى مثل ذلك التلاحم الوثيق بين القاعة المظلمة والشاشة المضيئة . وعندما دخل كلارك جيبيل فى الشاشة من الحائط الرابع بعد الثلاث والثلاثين لقطة التى درسناها ، كان من الواضح تماما ان غفمة القاعة فى نفس تلك اللحظة ، تشير بكل وضوح انه تم اللصاق به . وعندما رأت القاعة بعيون المتفرجين جانيت ماكسونالد ، بعد ست وعشرين لقطة لسيرها بجوار كلارك جيبيل (دون ان يراها بعد كلارك جيبيل) ، كانت تهيبة الارتياح الصادرة عنهم تؤكد تماما انهم يتوقعون اللقاء بين النجمين ويستعدون مقدما لاستقبال تبادل النظرات بينهما . واخيرا عندما ظهرت اللقطة الاولى الكبيرة للفيلم ، وهى التى تستعد فيها جانيت للغناء ، صفتت القاعة ، لترشد بذلك كلارك جيبيل الى الطريق الملكى الذى امتنع عن سلوكه بسرعة وان كان قد تعين عليه ان يرتاده فى نهاية الفيلم .

الفصل الخامس :

جسم مارلون براندو

كانت التقنية الخفية جزءا لا يتجزأ من نظام النجومية الذى يتوقف الى حد كبير على مدى شهرة النجم ، ومن الجلى أن السينما التجارية الأمريكية حاولت دائما ، شأنها شأن كافة السينمات التجارية الأخرى أن تخفى معداتها الأساسية والتقنيات المتفرعة منها (ويذكرنا ذلك بالمرءة الساذجة التى أبدأها بعض السينمائيين اليساريين ، معتقدين أنهم يكشفون أسلحة البرجوازية السرية باستعراض المعدات السينمائية الأساسية فى أفلامهم) . فاللجوء الى نظام الفن الشعبى المتمثل فى الثلاثى : السرد - التقديم - الصناعة - كما تشرح ذلك كلودين آيزكمان أو رواية الحكايات على طريقة جوستاف فلوبير ، كما لو لم يكن موجودا بها ، لاثبات أن اخفاء التقنية ليس ابتكارا جديدا تنفرد به السينما ، يرمى الى محاولة خلق ظاهرة الواقعية وجعل ما يدور على شاشة السينما شبه حقيقى ، و « الاقتناع بما يبدو أنه حقيقى » ، حتى تظل عينا المتفرج متشبثتين بالشاشة .

غير أن الأيام السعيدة فى ظل نظام الحماية الانعزالية حيث كانت كل الأمور تنساب بيسر وبلا عقبات ، وكانت الاستوديوهات المهيمنة على الصناعة السينمائية تشتترى المواهب وتعظمها لتحولها الى نجوم وتجعلها تنقمص شخصيات محددة المعالم يعتقد عليها المتفرجون ، هذه الأيام ما كان يمكن أن تدوم الى ما لا نهاية . فالحرب التى قضت على الأوضاع القديمة وخلطت الأوراق وأجبرت العالم على تغيير قواعده اللعبة ، زعزعت فى الوقت نفسه تواصل الكون الهوليودى الكلاسيكى الذى ما كانت تشويه اية شائبة . فقد ظهر منذ السنوات الأولى التى أعقبت الحرب العالمية الثانية اتجاه سرعان ما قطع أشواطاً جبارة لا رجوع عنها حتى وحصل الى لمحات الفيديو (Video-Clip) ، وراح يستند أكثر فأكثر على تفرد كل فيلم وعلى الوحدة الفيلمية المستقلة

ذاتيا والنجومية أكثر من اعتماده على الأنماط المتسلسلة التي تربط الأفلام بعضها ببعض . وبعد ثلاث سنوات من انقضاء الحرب لم يكن هناك في هوليوود استوديو واحد قادر على أن يصنع بنفسه نجومه الخاصة لكي « يبيعه للجمهور » ، باعتبارها أغلى رصيد لديه . وعلاوة على الحرب التي ألحقت الضرر بالحلقات القديمة المترابطة ، كانت هناك أيضا حملات « مطاردة السحرة » التي شنتها لجنة النشاطات غير الأمريكية السيئة السمعة ، تحت قيادة السيناتور جوزيف ماكرثي فانسدت نظم الاستوديوهات وأشاعت الفرقة في صفوفها ، هذا فضلا عن ظهور التليفزيون الذي زعزع النفوذ الذي كانت تتمتع به هوليوود حتى ذلك العهد .

ومن الأعراض التي كشفت بقدر أكبر عن حقيقة الأوضاع صدور قانون عام ١٩٤٨ المناهض للاحتكار ، الذي أجبر الاستوديوهات الكبرى على التخلي عن قاعات العرض السينمائي التي كانت تمتلكها . وبوسعنا أن نتصور بسهولة مدى فداحة الهزيمة التي لحقت بتلك الاستوديوهات . فمنذ عام ١٩١٨ وعلى مدى ثلاثين سنة كانت شركات الإنتاج السينمائي تخوض الصراع فيما بينها للسيطرة على دنياس السينما في العالم بأسره ، وبالأخص للاستحواذ على دور السينما لكي تستأثر وحدها بحرية توزيع إنتاجها كما يروق لها والانفراد بالتألي بالميزخيالي للمتفرجين . ومن خلال العديد من المغامرات والكوارث المعهودة في عالم المنافسة ، والتي نقل اليها تفاصيلها العديد من رجال الاقتصاد ومؤرخو السينما ، سادت النشوة في منتصف عام ١٩٢٩ بين الاستوديوهات الخمسة الكبرى التي شكلت احتكارا فعلياً (مقرو - جولدوين - ماير ، بارامونت ، وارنر براذرز ، فوكس ، رايو كوربوريشن أوف أمريكا) . كانت هذه الشركات تمتلك في جنوب كاليفورنيا مصانع إنتاج فريدة من نوعها في العالم وتتحكم في نظام التوزيع الذي انتشرت فروعه في كافة انحاء الكرة الأرضية نظرا لانفرادها بتقديم العروض الأولى في آلاف من دور السينما التي تملكها وتروج لأساطيرها عن طريقها .

ومن الواضح أن الصراع الشرس الذي خاضه « الخمسة الكبار » خلال ثلاثة عقود لاحتلاك قاعات السينما كانت تكمن وراءه المصالح المالية في المقام الأول إذ أن استوديوهات هوليوود الكبرى كانت أولا وقبل أي شيء مؤسسات مالية تعمل في عهد الرأسمالية الهمجية وفقا لقوانين العرض التي يتعين عليها اجبار الطلب على التكيف مع متطلباتها : فالاستوديو الذي يمتلك أكبر عدد من دور العرض كان

يجتذب أكبر عدد من مستهلكى انتاجه • وبالطبع لا توجد اية علاقة للدوافع الاقتصادية بالبراءة • فالقانون الراسمالى الذى يحكم سنوق الأفلام يقوم هو ايضا على الأسس غير المرئية للتقنية الخفية التى تعرفنا على مدى تأثيرها على المتفرج •

وإذا كان من من الواضح أن سطوة المال هى التى دفعت الشركات الكبرى الى الاستحواذ على قاعات العرض ، فإنه من الجلى ايضا أن تحكم منتجى الأفلام فى المجال الذى يشكله المتفرجون يضاعف من نفوذ هذه الشركات • ويرابط كل شئ هنا وفقا لمنطق حصين : فالاستوديو يشتري المواهب المضمونة وكتائب الأعمدة فى المجالات والصحف اليومية ورجال الدعاية ، يشتري السيناريوهات ويدور العرض لبيع انتاجه السينمائى • وامتلاك قاعة العرض ، أى المجال الخارجى الذى « يجلس » فيه المتفرج يؤكد للاستوديو المزيد من السيطرة • لتتدارس تلك العملية بقفاصيلها : يخلق الاستوديو النجمة ويقيدها بعقد ملزم ويرفع أجرها الأسبوعى حسب شعبيتها وسط الجمهور وتعويض لها عن الأدوار التى يلزمها الاستوديو بأدائها ولكى يبعد المنافسين • والاستوديو الذى يروض النجمة يثريها ويكسبها الشهرة ويستمتع المعجبون بها بالمرور بعد ظهر يوم الأحد أمام مسكنها المفخم أثناء تجوالهم فى شوارع مشاهير بيفرلى هيلز • وينتظر المتفرجون فى القاعة المظلمة التى حرص الاستوديو على زخرفتها ، حتى تضاء الشاشة التى سينضم اليهم من خلالها نجمهم المفضل فى دور متناسق ومسلسل وتكرارى • وعائلة ميكى رونى نموذجية فى هذا المجال • لقد صنعتها شركة مترو – جولدوين – ماير وحكمت عليه بأداء دور الطالب العفيف طوال خمس سنوات ، مما أتاح له امكانية القيام بنفس دور هذه الشخصية وتبوأ مركز الممثل الأمريكى الأكثر شعبية فى عام ١٩٣٩ ، نتيجة لحاجة رواد دور السينما الدائمة الى مشاهدته من جديد •

أما صدور قانون مكافحة الاحتكار الذى نزل على رقاب « الخمسة الكبار » مثل المصلحة فى أواخر الأربعينيات ليفصل قاعات العرض عنهم فقد أدى الى تقسيم النظام السينمائى • فهل أدى ذلك الى تجميد الانسياب بين قاعة العرض والشاشة المضئية ؟ يبدو لى – وأن كان ذلك حشا ويحتاج الى شرحه – أن اللقاء بين قاعة المتفرجين واللقطات الكبيرة هو الذى يصبح مجال للأخذ والرد ويصعب تدبره • وبعبارة أخرى ، فإن وجوه الممثلين المفصولة عن أجسامهم ، ورؤوسهم المطبوعة على الملصقات « رؤوسهم الكبيرة فى القاعة الصغيرة » (كما قال اندريه مالرو) قد تجاوزت بكثف خدعة علاقتهم بالمجال والمجال المقابل •

ويعود السبب في ذلك الى أن قاعة العرض التي لم تعد مرتبطة بنفس الطريقة بالشاشة ، ستكون من الآن فصاعدا أقل قابلية لأن تنزلق أسفل وجوه النجوم المحبوبة لتتقمص صورة أجسادهم الرائعة حرصت الاستوديوهات على إبقائها حتى ذلك الوقت خارج الكادر .

وبناء على ذلك أصبح مجال الشاشة شيئا فشيئا الموضع الوحيد لرسم النجوم . غير أن هؤلاء النجوم ما كان يمكنهم الاستمرار في الاكتفاء بعرض وجوههم فقط في الروايات والظهور في لقطات كلاسيكية وجها لوجه ، وتعين عليهم أن يظهروا بكامل كياناتهم من قمة الرأس حتى أخمص القدمين في مجال الشاشة ، خاصة وأن الاستوديوهات باتت تحد شيئا فشيئا من نظام المسلسلات ذات التوعيات المقررة الذي كان يفرض في الوقت نفسه المجال الخارجي عند التفرج . كما أن التخلي عن ربط اللقطات الكبيرة بشهرتهم خارج الكادر التي تولت الاستوديوهات صنعها لهم في الماضي ، استدعى لجوء الأخيرة بأسرع ما يمكن إلى خلق طراز آخر من المجال الخارجي سواء لهم أو للمقترجين ، يحتل في هذه المرة المركز الأول على الشاشة .

الم تمثل فكرة لى ستراسبيرج الميقرية في إدراكه في اللحظة المناسبة أن وجه النجم لم يعد من الممكن أن يظل منفصلا عن بقية جسده ؟ ومن هو النجم الذي حقق ذلك الانتماج على الشاشة على خير وجه أن لم يكن مارلون براندو ؟ لقد مثل ذلك الدمج بين اللقطة الكبيرة والجسم في مجموعته الهدف الأخير « لنهج » استوديو المثل الذي أسسه لى ستراسبيرج في نيويورك في عام ١٩٤٨ وتولى اليا كازان تدريسه وعكف على تطبيقه . وقد أكد اليا كازان مرارا أن « براندو أعظم ممثل في العالم » . وفي رأى لى ستراسبيرج أن براندو جسد السينما الأمريكية لأنه دشن شخصية التمثيل التي تقضى بالا يتقمص الممثل الشخصية التي يمثلها بل أن يجعل هذه الشخصية تتقمصه . ولتفحص ذلك عن كثب دون أن يغيب عن ذهننا هدفنا الذي يتمثل في إثبات أن السينما الشعبية الأمريكية لا تسعى إلا إلى دفع قاعة العرض داخل الشاشة المضئية . لقد استهل مارلون براندو عقد الخمسينات وثابت منذ أفلامه الأولى : الرجال (١٩٥٠) ، وعربة قرام اسمها اللذة (١٩٥١) ، وبعيا زاباتا (١٩٥٢) ، يوليوس قيصر (١٩٥٣) ، والمخوض (١٩٥٤) ، وعمل المنياء (١٩٥٤) ، أثبت أنه فعال بشكل ملحوظ في عملية خلق طراز جديد من المجال الخارجي للحفاظ على انتقال الفرجة من المجال إلى المجال المقابل وذلك بإدخال

جسمه في مجال الشاشة ، بغية دفعه الى مساندة وضم وربط بل وتجسيد نظراته هو في لقطات كبيرة .

ويحلو للنقاد السينمائيين عندما يتعرضون لفيلم **عمال الميتاء** ان يحللوا مشهد اللقاء بين مارلون براندو وايفا ماري سانت في الحقيقة بعد خروجهما من الكنيسة وهم محقون في ذلك ، وقد سبق ان اشرت الى هذا المشهد ، ويتم أداء براندو هنا عن « منهج » ستراسبيرج بشكل خاص . فتخرجه والمذاعر التي يحصنها ويحاول اخفاءها تعبيرا عنها حركة اصابعه غير المبالية بشكل مبالغ فيه ، وهي تعبث بالقفاز الذي تركته الشابة يسقط . ولم يلجأ اليها كازان ومصوره بوريس كوفمان الى تقديم لقطة كبيرة ليدي براندو بل حرصا على ان يتم ذلك بحيث تكون تلك الحركة منفصلة عن جسم الممثل ، كما انهما تجنبنا فصل اللقاء بينهما عن موقع الحقيقة . فكانهما ارادا اثبات التوافق التالي : ان يدى الممثل بالنسبة لجسده يقابلها جسده بالنسبة للمحيط به .

الى اى حد كان المصور بوريس كوفمان يخص صوره بقدر من التوجه التسجيلي كآثر للمعهد الذى كان يصور فيه افلام اخيه نزيجا فيرتوف ؟ وهل يتعين ان نذهب الى مدى ابعد فننتساءل هل يحق لنا ان نتبين في اشرافه جسم الممثل في مجال الشاشة نوعا من تأثير مييرولد، المخرج الكبير في المسرح السوفييتي وخصم ستانيسلافسكى ، الذى شدد على الأداء الجسدى للممثل ؟ وعلى أية حال فان ما يهمنا هو استخلاص مغزى هذا الأسلوب الجديد في التمثيل السينمائي وتقييم تأثيره على المقترح .

ولنتوسع في التحليل . فقد أجبر براندو الكاميرا على التقهقر عندما جعل يديه تؤيدان حركة يشويها الالتباس (فهي حركة لا تنم بوضوح عن الحياء والاضطراب تظهر كما هي في اللقطة الكبيرة) وذلك حتى يمكن ادراك مغزى الايماء بربطها بمجموع جسد الممثل . والواقع ان براندو يحتاج الى حيز يتحرك فيه جسده وتتداول فيه يداه اشياء ملموسة . وعلى نفس المنوال يلعب سلفستر ستالونى ، وهو مقلد لبراندو ، بكرة صغيرة من الطاطا في فيلم روكي (وستتاح لنا فرصة دراسة سلوك ستالونى بالتفصيل في الفصل التاسع) فبراندو في حاجة الى حيز لكي يمثل بنظراته ، على طريقته هو ، ويجذب معه المقترح بأسلوبه الجديد . ونحن هنا في المركز العصبى لمنهج ستراسبيرج . ولننظر في ذلك عن كثب بالرجوع الى افلام مارلون براندو . ففي بذاية

فيلم السوبرمان (اخراج ريتشارد دونر ، ١٩٧٨) يظهر براندو لغترة وجيزة ولكنها كافية للكشف عن تقنية استوديو الممثل . فهو يؤدى دور عضو بالمجلس الأعلى للكوكب كريبتون الذى يعيش اللحظات الأخيرة قبل وقوع الكارثة ، ويتمين عليه أن يجيب على أسئلة اقرانه الذين يعارضون اقتراحه الداعى الى الجلاء عن الكوكب قبل وقوع الانفجار الأخير لملفه أنه محتوم ووشيك الحدوث . وهناك لقطة نصف نجاعة تتمحور لنا رؤية جسم براندو بالكامل . ومما يلفت النظر الاقتصاد فى ايماءات الممثل والمفارقة بين الحركة والسكون : فبراندو يرفع ساعديه ببطء على امتداد جسده الذى لا يتحرك ويضع يديه على ظهر الشعار الأمبراطورى للكوكب المطبوع على ثوبه الفضفاض عند الصدر . وهو يضم الشعار بقبضته اللتين تتوقفان عن الحركة ، ويرتفع فجأة جفناه كما لو كانا ينويان عن حركة اليدين المتصلبة ، وأخيراً تظهر نظرتة التى تثبتت على أعضاء المجلس . ومن الواضح أن هذا النوع من الأداء الذى يستخدم فيه الممثل جسده ، اذا جاز القول كطاوله مرتتاج ، يستدعى أن يظل هذا الجسد بأكمله فى المجال ، أى طوال الوقت الذى تستغرقه عملية التكوين . فالنظرة التى يلقيها براندو على خصومه لم يعد من الممكن أن تكون صادرة فى الواقع عن وجه منفصل لأنها (أى النظرة) تكتسب معناها وحيويتها وتألقها الا فى ارتباطها فى الوقت نفسه بحالة السكون الكاملة للجسم ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى مع حركة الساعدين ، ثم اليدين اللتين ستكفان عما قلل عن الحركة (وتحرر النظرة من الجفن الذى يرتفع ليضوب عن ثبات اليدين فى مكانهما) .

ونحن يمينون هنا عن اللقطة الكبيرة لرأس كلارك جيبيل وهو ينظر الى جانيت ماكونالد . ولنتذكر أننا نحن الذين كنا نعيم أجسامنا فى ذلك الزمان لتلك الوجوه وعيوننا لتلك النظرات لكى نتوصل بأسرع ما يمكن الى نجومنا المحبوبة . بيد أن براندو لم يعد يعتمد على القاعة ، أى على المجال الخارجى للقاعة المظلمة ، لدعم نظرتة وتوجيهها . فهو الذى يصوغ نظرتة فى مجال الشاشة نفسه بهز منكبه واختيار جسده . فنظرتة يجب أن تدبثق من جسده كما هو معروض على الشاشة . ولكن يجب الا نتعجل الأمور . فقبل أن نتوغل فى معانى ذلك الأداء الجسدى للممثل بالنسبة للشاشة والقاعة ، علينا أن نعود الى تحليل المشهد ونستخلص منه بعض المعلومات .

ولعل مارلون براندو اتقن على خير وجه ادائه فى فيلم يوليوس قيصر (اخراج جوزيف مانكيفيتش ، ١٩٥٢) الذى عالج سينمائيا مسرحية لشكسبير . وه يقوم بدور مارك انطونيوى الذى يقاىء قتل يوليوس

قيصر فور اغتياله والسيوف في ايديهم وهو في وضع محفوف بالمخاطر : فقد تم القتل باعتباره أحد الطقوس الجماعية للتضحية بينما لم يشارك هو فيه . وهو يظهر أمامنا وحده في لقطة متوسطة وجسده منحني قليلا ورأسه مائل نحو جثة يوليوس قيصر الموجودة خارج الكادر . وتنساب الكاميرا ببطء على جسم براندو في حركة بانورامية رأسية تتجه من أعلى الى أسفل لكي نتمكن من رؤية ما يراه هو : جثمان قيصر الممدد أسفل الجانب الأيمن من الكادر ، وذلك دون أن يبعد براندو عن أنظارنا ، إذ يظل طرف رداءه ظاهرا عند الحافة اليسرى للكادر . ثم يفسحب جسم براندو لتحل محله على الشاشة لقطة لرأس الممثل حتى منكبيه متمشية تماما مع انحناءة جسمه في اللقطة السابقة . ويبدو وجه براندو في انحناءته نحو جثة قيصر التي نحيث خارج الكادر وكأنه أحد « تفاصيل » لوحة فنية مستنسخة في اليوم . ونظرت لا تنمطلقا عن التأثير ، بينما عيناه مطرقتان ، لا يراما المفرج . ومن هذا الوجه المتحجر المحافظ على جموده طوال المشهد ترتفع فجأة نظرتة الخفيفة نحو القتلة الموجودين خارج مجال الشاشة ، ثم تتخلى الرأس ببساطة عن وضعها المطبق لكي تتبع مسار النظرة لتعضدها وتمزجها . وقد عمدت ، وأنا أكتب هذه السطور ، الى شرح هذه الحركة المزبوجة التي أقدم عليها براندو لكي أوضح بدقة ذلك الحضور القوي الذي صورته اللقطة .

ما هو الهدف من تلك الاستراتيجية التي تنتقل من الجسم بأكمله الى الرأس التي سبق أن اطلعتنا على الجسم عن طريق تلك الحركة البانورامية ، وراحت الآن تقوده في مسيرتها ؟ انه بلا شك فرض وجود الممثل على رواد القاعة عن طريق الغزو المنظم والانفراد باحتلال مجال الشاشة . وسندرك على نحو أفضل مقزى تلك الاستراتيجية وتأثيرها برؤية المشاهد التالي الذي يتضمن مواجهة مارك انطونيو لقتلة القيصر الذين درسنا لهم قبل قليل لقطتين . انه خطاب انطونيو أمام شعب روما ، بعد أن تمعين عليه ألا يتصدى لجموعة صغيرة من القتلة ، ايا كان نفوذهم وكانت خطورتهم ، بل مواجهة عامة أهل روما الذين استثارهم موت القيصر وراحوا ينادون بالثأر .

هناك بعض المعلومات المختصرة والمفيدة لكي نتمكن من متابعة التحليل بلا معوقات . لقد نجح انطونيو بالتواطؤ والدماء (مجازا) بذلك بحياته) في الحد من رغبة أقرانه الذين تتألف منهم تلك المجموعة الصغيرة من قتلة يوليوس قيصر ، ومن بينهم بالاحص بروتوس وكاسيوس اللذين يتمتعان بسلطان يفوق نفوذه هو في الامبراطورية ووسط الشعب . لذا فقد استندوا اليه شرف اللقاء خطاب تأبين يوليوس قيصر ، علما بأن

ذلك قد يكون فخا نصبوه له . ومع أن ارتياح المتأمرين قد خف الى حد ما الا انه لم يتبدد تماما . ولذا يحدد بروتوس نقطتين لأنطونيوس تحسبا لأي خطر يمكن أن يتعرض له المتأمرين : أن بروتوس هو الذي سيقدمه للشعب ليوضح مسبقا أن الخطيب مقروض في ذلك من جانب أقرانه ، وأن المجموعة مستظلل في الكواليس أثناء خطاب التابين لكي لا يراها الشعب بينما تسمع هي ما سيقوله به .

والمشهد مهم للغاية وممتد إذ يستغرق اثنتين وعشرين دقيقة ويتضمن أربعاً وثمانين لقطة . وينتهي بأسرها تشكل في الواقع ضرباً من المبارزة والمواجهة بين قوتين متعارضتين : القوة المنفردة للخطيب مارك أنطونيوس والقوة الجماعية للعامة في روما . وأود أن أشير هنا ، على أن أرجع الى ذلك فيما بعد ، الى أن المشهد لا يشمل على أية لقطة للمتأمرين الذين نعلم مع ذلك أنهم متريصون ومستمعون خارج المجال . كما أشير أيضا ، لكي أطمئن القارئ المتمجل ، انه لا مجال لأن أقدم تحليلا مفصلا لذلك المشهد ، كما أقدمت على ذلك في فيلم سان فرايسسكو . فانا لا أسمى هنا الا الى استخلاص بعض الثوابت التي يمكن أن تساعدنا على ادراك مدى فاعلية استراتيجية ممثل مثل مارلون براندو بالنسبة للمتفرج . واللقطات الأربع والثمانون التي يتكون منها المشهد موزعة على النحو التالي :

أنطونيوس وحده	أنطونيوس مع الجمهور	الجمهور وحده
٣٠ لقطة	٢٢ لقطة	٢٢ لقطة

ويتضح من هذا الجدول أن أنطونيوس متواجد في مجال الشاشة اثنتين وخمسين مرة (٣٠ مرة وحده و ٢٢ مرة مع الجمهور) . ولننتقل من يسار الجدول باتجاه الوسط ، ثم من يسار هذا الجدول باتجاه الوسط مع الإشارة مقدما الى أن وقوع كل اللقطات التي تضم أنطونيوس مع الجمهور وسط الجدول ليس محض مصادفة . فهذه اللقطات هي تلك التي سيحاول أنطونيوس كسبها لصقه ، وهي الحيز الذي يتطلع الى شغله باستدراج عامة روما ومن بعدهم المتفرجون من رواد قاعة العرض . وهذه اللقطات هي نفسها التي يحاول الجمهور اجتياحها بحركته الجماعية الغريزية . وجميع لقطات هذا المشهد التي لا يشارك فيها أنطونيوس بحضوره والمقتصرة على الجمهور وحده يقررها أنطونيوس بنفسه . انها لقطات رد الفعل لكلماته وإيماءاته . والعديد من تلك اللقطات يحكم رنود الفيل الشفوية لخطاب أنطونيوس (خاصة في اللقطات الأخيرة من المشهد) وبعضها يتعلق بتفكير الجمهور فيما يرد

على لسان انطونيو ، غير أن أغلب اللقطات تخص الجمهور وهو يستمع الى الرثاء الذى يشرف عليه من خارج الشاشة . ومن الواضح أن كافة تلك اللقطات الخاصة بالجمهور وحده والتي تستبعد انطونيو من مجال الشاشة ، لا ترمى فى الواقع الا الى تجسيده هو (وذلك جزء من تراث السينما الكلاسيكية الذى لا يزال مقبولا) وتأكيد صوته القادم من خارج الشاشة ، ويث المزيد من الحياة فيه ، حتى يحتل المجال بقوة عندما يعود اليه .

وهناك جوانب اربعة فى اللقطات الخاصة بالجمهور لها اهميتها بالنسبة لمقصدي : انها أولا لقطات قصيرة اشبه بالومضات (أربع ثوان فى المتوسط) ولقطات جامعة أو نصف جامعة مقرية لبعض افراد الجمهور وجميعها لقطات كلاسيكية كرد فعل للنشاط المركزى للنجم ، وثانيا ، هذه اللقطات الخاصة بالجمهور مصورة فى الثلثين الأولين من المشهد من أعلى الى اسفل (وهذا ما سنشرح سببه بعد قليل) من منظور انطونيو الذى يتكلم من أعلى درجات سلم الكابيتول ، وثالثا ، هناك عدد من الأفراد ، لا يتغيرون ويبدو من تصرفاتهم أنهم من القادة وهم يظهرون عادة فى اسفل الكادر حيث يحتلون موقعا متميزا فى اللقطات نصف الجامعة وخاصة فى اللقطات القرية عندما تعبر عن ردود الفعل الشعبية ، ورابعا ، وهذا هو الأهم ، تتجه كل لقطات الجمهور تدريجيا ، كما لو كانت تحت تأثير مغنطيسى نحو الحيز الأوسط بين ساحة عامة الشعب ومنصة الخطيب حيث أرقد انطونيو بدهساء جثمان يوليوس قيصر ونجح بعد ذلك فى اجتذاب الشعب ، ثم نزل لينضم اليه فى الثلث الأخير من المشهد ، ولكن الانتقال الى اللقطات التى لن يكون الجمهور فيها وحده بل بصحبة انطونيو يتطلب منا أن نضع أنفسنا على يمين الجنبول لدراسة اللقطات التى يوجد فيها انطونيو وحده فى مجال الشاشة .

وإذا كان عدد اللقطات التى يظهر فيها على انفراد ولقطات الجمهور وحده متساوية تقريبا عدديا (٢٠ لقطة مقابل ٢٢) الا أن ذلك لا ينطبق على مديا . فالوقت الذى يقضيه لشغل المجال والقاء خطابه يستغرق وقتا يعادل ما بين ستة وعشرة أمثال ما تستغرقه رنود فعل الجماهير . والواقع أن انطونيو هو النجم وهو الذى يتكلم ولماذا يتعين أن يشاهد وهو يلقى خطابه . وقد يحتج المرء بأنه من المستحسن أيضا أن يترك له قدر اقل من المجال للاستماع مدة اطول له ، وبالأخص مدة اطول لوقع كلماته على قسعات وجوه مستمعيه ، خاصة وأن الرومان يتمثل فى تحويل شكواه الشعب وعدائه الى ثقة كلها اعجاب مما يتطلب

أن تكون شهودا لذلك التحول الشعبي الصعب الذي استغرقى مدة طويلة . غير أن انطونيو يجب أن يكون ، حسب منهج ستراسبرج ، هو صانع كل ذلك التأثير على مستمعيه ، ولذا فإن التعرف على رد الفعل الشعبي يجب أن ينعكس على وجهه وجسده وأن نطلع عليه عن هذا الطريق . وهكذا يتصدر انطونيو الموقف . ويبرع براندو فى بسط سحره الذى يفتن به كلا من المتفرجين وعامة شعب أمام الكابيتول . وقد مهد له مانكييفيتش الطريق بكل سخاء لكى يحقق ذلك بجسمه الثابت ونراعية اللتين ترتفعان نحو الجمهور بغية أن يكون شاهداً على ولائه ، ورأسه التى تنحنى نحو الأرض لتعبر عن احترامه وتبجيله لنيولايوس قيصر . ويترك له المخرج المجال لكى يتجول أمام الحضور الذى يراه أحيانا فى وضع جانبي أو من الخلف ، ثم يميل بجسمه ليجش بلا حراك ، ويلوح بوضعية قيصر ، ويركع بجانب جثمانه المسجى ليرفع فجأة الكفن الذى كان يحول دون أن يراه الشعب . وهناك وسط اللقطات الجامعة لجسم براندو وكذلك وسط الخطاب ، لقطات أخرى له أغلبها لمستوى المنكبين ، يتبلور حولها الأداء الجدى للجسم الثابت والايماءات الدينامية : فوجه الممثل جامد بشكل ملحوظ ولونه أبيض وتناسقه كامل وسطحه أملس ، وفجأة يرتفع الجفن لتتطلق منه نظرة نارية مثبتة على الجمهور . وطوال الثلثين الأولين من هذا المشهد تم تصوير كافة اللقطات الخاصة ببراندو سواء المقربة أو الصورة عن بعد ، من أسفل إلى أعلى ، من منظور الجمهور الذى يتطلع إليه . وعليه فإن اللقطات الخاصة بالجمهور وحده ، والتى تعرضنا لها منذ قليل ، تشكل تماماً المجال المقابل للقطات براندو وحده . وفيما يتعلق باللقطات المقربة لبراندو هناك سمة يتعين أن نوضحها . فكل منها يشكّل استكمالاً كاملاً للقطعة المتوسطة أو الجامعة التى سبقتها ، مما يمكن براندو من أن يعكس ويلخص فى وجهه فى آن واحد ، ما دأب جسده على ينائه من قبل . ويتعين أن نحلل بإسهاب أكبر اللقطات الخاصة ببراندو فى هذا المشهد والتى تصوره لنا وهو يراقب مهمة الجمهور الذى بدأ يميل إلى تأييده ، فهى لقطة مقربة تقربنا إلى أقصى حد مما شاهدنا تواً فى لقطة نصف جامعة ، مع احترام محور التصوير .

وبوسعنا أن نعاين الآن اللقطات التى تجمع بين الجمهور وبراندو ، والحق ، كما سبق أن قلنا ورأينا ، فإنها بمثابة المرسى الذى تلجأ إليه كل اللقطات الأخرى فى المشهد ، سواء اللقطات الخاصة بالجمهور وحده أو تلك الخاصة ببراندو على انفراد . ولنستخلص النقاط السائدة فى تلك اللقطات الدامجة . فهذه اللقطات فى الثلثين الأولين من المشهد، سواء أكانت من منظور الجمهور أم منظور براندو ، أو من منظور محايد

ووسيط بينهما ، لقطات جامعة أو لقطات كبيرة جامعة تستدعي وتسترجع
المواجهة بين الخطيب المتحدث والجمهور المستمع ، وبين الساحة
والمنصة ، والأسفل والأعلى . وهذه التقنية التقليدية الجيدة التي تتيح
امكانية ترويض الدراما وتمنح الممثلين الفرصة للمحممة وتهييء بعض
اللحظات لكي ينظر بعضهم لبعض بفضب . غير انه توجد فضلا عن
ذلك بعض اللقطات من اعلى الى اسفل ، أي مصورة من وجهة نظر
براندو الذي نراه من الظهر ، حيث لا نرى الا راسه فقط على الشاشة
بينما الحيز كله ملك للجمهور ، وأخرى ملتقطة من اسفل الى اعلى ،
أي من منظور الجمهور ، الذي يحتل الشاشة بينما براندو مبعد في
اعلاما ، وهذان النوعان من اللقطات يوضحان أن مهمة البطل ليست
سهلة ، وان كانت أغلبية تلك اللقطات الإثنتين والعشرين تترك حيزا
فارغا وسط المجال ، بين براندو والجمهور . وهذا الحيز الأوسط
الذي يريد براندو أن يحتله ، كما سبق أن قلنا ، هو الخاص ببوليوس
قيصر حيث يردد جثمانه . وهذا الحيز يشكل كامل رهان خطاب
براندو . ومن المهم أن نختتم تحليلنا بكلمة عن التآبين ولكي نفهم في
نهاية المطاف الترابط بين الأنواع الثلاثة من اللقطات ، الخاصة ببراندو
على انفراد ، والجمهور وحده ، والطرفين معا .

في الثلثين الأولين من الخطاب يحاول انطونيو اقناع جمهور
روما بأن بوليوس قيصر لم يكن طموحا . والمحاولة محفوفة بالمخاطر ،
فقد أوضح بروتوس للشعب قبل أن يترك الكلمة له ، انه اضطر هو
ومجموعة المخلصين الصغيرة الى قتل قيصر لأن طموحه الفائق الحد
اصبح ضارا بالامبراطورية . وكان بروتوس محبوا من اهل روما .
وقبل أن يتكلم براندو كانت تردد في الإسماع جعل من النوع التالي :
« الوليل لانطونيو اذا تجاسر وتكلم ضد بروتوس ! » وسط الجليلة
ومهمات الجمهور . ولذا حرص المؤيدين في البداية وفي أطول مدة من
الخطاب على جعل المناقشة تتجاوز الاغتيال وتتعدى جثمان قيصر ،
وراح يبيد الى الأذهان الأعمال الباهرة التي انجزها الفقيه من أجل
روما . ولجأ في ختام كل عودة الى وقائع تاريخية الى طرح نفس
السؤال : « هل كان ذلك طموحا ؟ » مصحوبا برد بالانيجاب ، وهو يتكرر
باستمرار حتى بات شيئا قسيميا تهكميا ، أولا بأول مع التحول الذي
يطرا على موقف الجمهور : « ومع ذلك فلا يمكن أن يؤخذ شيء على
بروتوس ! » ويقدر ما يقترب التذكير بماضي قيصر البطولي (وهو
صليب التآبين : من الأحداث الرامنة ، وبالتالي من الاغتيال ، سيميل
برانيو الى الانتحاء بجسمه وغض الطرف وتوجيه نظره نحو جثمان

قيصر المسجي عند قدميه ، وستجبه حركة الشعب ، من جانبه ويدافع المحاكاة ، نحو نفس الحيز .

وعندما يضم براندو حركة جسمه الى حركة رأسه ونظراته في الثلث الأخير من خطاب التائبين لينزل نحو جثمان قيصر ويدفع الجمهور الى نفس الاتجاه ، يكون التعارض الذي تجلى عن طريق التصوير من أعلى الى أسفل ، والعكس بالعكس قد اختفى بين الخطيب ومستمعيه . وسيلتقي الطرفان في لقطات للمجال والمجال المقابل وكذلك في اللقطات التي يظهران فيها معا ، على نفس المستوى والحيز ، في لقطات مقربة وقد تحلقت حول اللقيد حيث تعمل في نفوس كل منهما نفس الشاعر ونفس الرغبة في الانتقام من القتلة . وبينما ينزل براندو نحو جثمان قيصر قبل أن يلتحم مع الجمهور في نفس الحيز ومباشرة قبل أن يزول التعارض بين اللقطات المصورة من أعلى الى أسفل واللقطات المصورة من أسفل الى أعلى ، تتردد عبارات تنطلق من كافة الأرجاء : « هؤلاء القوم الذين لا عيب فيهم ، خونة ! » فالشعب يستدعى ويؤيد نزول براندو الى حيز قيصر الذي أصبح ضحية لخيانة عظمى . بل إن استراتيجية المجال والمجال المقابل التي شكلها براندو وصاغها منذ بداية خطاب التائبين ، ترد لدى الجمهور الذي يتبناها لكي يعكس معناها وفقا لتلميحات الخطيب من خلال الجملة الرئيسية المتكررة على طول التائبين : « ومع ذلك لا يمكن أن يؤخذ شيء على بروتوس ! » . وبعبارة أوضح فإن الجمهور كان يتفاعل ، في كل المشاهد التي ظهر فيها ، مع كلمات براندو وسلوكه حتى بات يعقب على بروتوس ورفاقه العمل الذي كان يعتبره في البداية أمرا لا يؤاخذون عليه .

ولقد عمدت الى توضيح الترابط بين المستويات الثلاثة في هذا المشهد الرئيسي لكي أبين أن براندو يحتل الحيز بأكمله وهو يؤدي دور انطونيوس . فمن الجلي أنه لا توجد لقطة واحدة من بين كافة لقطات هذا المشهد غاب عنها براندو . فاللقطات التي ظهر فيها الجمهور في المجال المقابل لم تكن الا صدى لمجال براندو الفريد والتميز ، حتى أنه يمكن استبعادها عن رؤيتنا ، والاكتفاء بشريط الصوت الخاص بها القادم من خارج المجال الذي يحتله براندو ، خاصة وأن الأخير يحدد ويوجه مختلف ردود فعل الجمهور باستقبالها ومدها عن طريق خطابه ولحظات صمته ونظراته وإيماءاته .

من الواضح أن تواجد براندو طاغ بالرغم من الاختلافات الضخمة التناقضات الصارمة ، ومنها على الأقل جمود وجهه والاخراج الدرامي المفروض عليه . وهذا الطغيان شبيه بأداء جوني كارسون الذي يتضمن رنود فعل بصرية وسمعية للمتفرجين . كما يذكرنا أداء براندو بتمثيل

مايكل كين الذى وصفنا بعض سماته ، وتجد أيضا ذلك التشابه لدى روبرت دى نيرو وسلفستر ستالونى اللذين ستعرض لهما بعد قليل . ويحاول براندو أن يحتل كل المجال بكامل كيانه ولأطول مدة ممكنة ، حتى أنه يجبر المصور على أستنفاد أفلامه الخام من أجله ، ويحصل بنفسه محل المونتير من خلال تمهله كما لو كنا بصدد التصوير البطيء من جسمه حتى وجهه ومن وجهه حتى عينيه . وتصرص استراتيجية براندو على استثمار لقطة رد الفعل وجعلها ضربا من الحشو : على صورته هو وشبيه له . ويعيارة أخرى فإن الفكرة المتسلطة على براندو هى التهام المجال الخارجى عن طريق انفراده هو باحتلال المجال الذى يجب أن يتلاقى عنده كل شيء كما سبق أن رأينا .

ولذا فقد أطلق العنان لبراندو لكي يشغل مجال الشاشة بشكل متواصل حتى أننا لم نشهد ردود فعل قتلة قيصر طوال الاثنتين والعشرين دقيقة التى استغرقها ذلك المشهد . ومع ذلك فقد علمنا نحن المتفرجين وانطونيرو وكذلك جمهور روما ، بالتضمين ، أن بروتوس ورفاقه قابعون خلف ستار أو فى مكان مهيا يسمح لهم بإرهاق السمع وتتبع كلمات التابيين ، وربما أيضا بالقاء نظرة على المناورة التى لجا إليها انطونيرو . وقد نتساءل بالطبع : لماذا حرم مانكيفيتش نفسه من لقطات رد الفعل الموجودة تحت تصرفه وتنتظره خارج المجال مباشرة ، مما يتيح اضافة المزيد من القوة على المشهد ، بل وعلى أداء براندو أيضا ؟ وبوسعنا أن نتصور بسهولة لقطات رد فعل بروتوس ورفاقه مع توفر امكانية توزيعها على مدى خطاب التابيين وفقا للخط الانفعالى التالى : الثقة ، التوجس ، الغضب ، الخوف ، الهزيمة ، أى ما يتناقض بالتالى ، وعلى طول الخط مع لقطات رد فعل الجمهور . ومن جهة أخرى ، بوسعنا أن ندرك مبرر عدم تصوير تلك اللقطات الخاصة بالمجال الخارجى وحده ، أو على الأقل سبب استبعادها من جانب المونتير . فهذه اللقطات المستقلة ذاتيا رغم قربها من المجال المركزى الذى يحتله البطل أو الجمهور أو كلاهما معا ، خاصة من خلف ظهر براندو ، أى بدون علمه وبلا ردود فعل من جانبه ، ما كان يستطيع أن يعتمد عليها لرسم خطواته . وربما كان بوسع هذه اللقطات أن تعظم ادائه ، ولكن بطريقة مصطنعة ، فهى مفروضة عليه من الخارج دون أن يتمكن من المشاركة فيها أو التحكم فيها ، خاصة وأنها تستبعد تواجده الشخصى ونظراته ، أما لقطات الجمهور فهى لا تخرج عن مجال براندو ، كما اتضح لنا ، فضلا عن أنها ليست مجاورة لحيزه بل هى جزء لا يتجزأ من مجاله الحيوى ، خاصة وأن الجمهور نفسه مرتبط بكل ما يجيش فى تخيلته بعيز براندو .

وباختصار فإن النجم لا يعتمد الا على قواه وتواجده على الشاشة لضمان تأثيره على جمهور المشاهدين في قاعة العرض الذين يتابعون انفعالاته ويستمعون اليه في نفس الوقت مع جمهور روما ، الوجود الذي يرى ويستمتع من داخل الشاشة . ولم نحظ نحن المشاهدين بأية لقطات موازية أو متميزة لبروتوس ورفاقه ، كان من الممكن ان نعتمد عليها لكي نندمج من خلالها مع النجم ونضفي عليه المزيد من القوة . فهذه اللقطات كانت ستقتصر على مدارنا نحن وكان يومنا ان نستمتع في هذه الحالة بمجرياتنا دون ان يعلم براندو او جمهور روما اى شيء عنها .

ويعبر تماما هذا المشهد في فيلم **يوليوس قيصر** عما يبدو لي انه الاستراتيجية الأساسية لنهج ستراسبيرج وإيليا كلزان ، الا وهو دفع الممثل الى التحكم في المجال بتوفير الامكانيات اللازمة له لكي يجتله أطول مدة ممكنة . وهكذا تداركت السينما ، في رأيي ، تراجع شهرة النجوم خارج الأفلام . وبوسعنا أن نقول من الآن فصاعدا ان النجم غدا مرغما على أن يظهر كما هو ، بالنسبة لنفسه وللقاعة المطلوب كسبها . فلم يعد بمستطاعه ان يترك شخصيته في الرواية للمنتج - المخرج والمونتير كما كان الحال في عصر هوليسود الذهبي ، ويستسلم بذلك لصيته كنجم .

وقد تبدت من جانب الممثل ظاهرة مهمة وثيرية الى حد كبير تهدف الى ضمان تعليق أنظار القاعة بالشاشة بمزيد من القوة بالمقارنة مع الماضي . فعنينا يتكلم ستراسبيرج عن هذا الأداء الجديد للممثل باعتباره تمصص الشخصية له ، فهو يريد أن يقول ، كما عبر هو نفسه عن ذلك ، ان الممثل لم يعد يؤدي دوراً خارجاً عن شخصه ، له سمات خاصة في السيناريو أو القصة أو المسرحية ، كما انه لم يعد يسعى الى تقديم شخصية ما ، كما يقال حسب المصطلح المهني الكلاسيكي ، بل انه يصبح هو نفسه تلك الشخصية ، فيتصرف بشكل طبيعي حسب ذلك الوضع الخاص ، تماما كما يتصرف كل الناس في القاعة . ونحن أسم نعد بصدد الممثل - النجم الذي يتولى مهمة أداء الدور بالتوافق مع الجمهور للمسير قدما بجيئة القصة ، بل بصدد ممثل للثيم الشخصية ولا يحاول أن يتمثلوا لكي يتمثلوا بشكل جيد ، بل يقلب العملية ويدفع تلك الشخصية الى التقييد به .

وكان لي ستراسبيرج يقول : « بدأ عهد جديد للممثل السينمائي حيث تكون الشخصية في خدمة الممثل ولا تقوم بشيء سوى ما يستطيع

الممثل أن يفعل » . وقد امتدح ستراسبيرج بحماس الممثل الأمريكي في محاضرة القامها في ندوة حول الممثل في معهد شيروود أوك التجريبي بلوس انجلوس في مارس ١٩٧٧ ، وعرض علينا فقرات من أقلام تقطى نصف قرن من حياة السينما ، من العقد الثاني حتى العقد السابع ، بعد أن أوصلها ببعضها لتعاقب أمامنا لكي ندرك مدى اندماج الممثل أكثر فأكثر في جسده وتلاحمه على نحو أفضل فأفضل مع مجال الشاشة حتى غدا يشعر بمزيد من الثقة والقدرة على التصرف بشكل طبيعي وأكثر واقعية ، أي باختصار أكثر « أمريكية » . وقد أولى ستراسبيرج اهتماما خاصا بعدد من الممثلين السينمائيين من بين أولئك الذين اختارهم ليمرضهم علينا ، لأنهم مهدوا ، في رأيه ، للداء الأمريكي الذي كرسه استوديو الممثل . ومن بين هؤلاء : بول مونى « أول ممثل أمريكي داوم بنجاح على استخدام جسمه للممثل في المجال » (اقتباس من فيلم الأرض الطيبة) ، وشارلي شابلن الذي كان « يقلد كل ما يقوم بمثله ويندمج في الوضع ويتركه ينمو داخله لكي يتحمل مسئوليته » (اقتباس من فيلم الاندفاع قصو الذهب ، ويت ديفز الأولى التي تحلت بالشجاعة فقطعت صلتها بأسطورة النجمة (خارج المجال) والصيغ الهوليودية ، في نفس الوقت الذي كانت تقتل فيه الشخصية لكي تعيش حياتها هي » (اقتباس من فيلم الثعالب الصغيرة) . وبعد أن قدم لى ستراسبيرج بعض الشروح حول تمثيل سينما تراسي وكاترين هبورن اللذين « كانا على سجيتهما تماما وطبيعيين » ، ركز شرحه لمدة كافية على مارلون براندو الذي بدا له أنه نجح بشكل فعال على نحو خاص « في الحفاظ على الأداء بحضوره » . وقد اختتم في نهاية الأمر العرض الذي قدمه موضحا أن روبرت دى نيرو الذي قضى عامين ونصف لاستيعاب « المنهج » (اقتباس من فيلم الأب الروهي) ، وسلفستر ستالوني الذي تمرن طويلا أمام المرأة لمحاكاة سلوك براندو (اقتباسات من أفلام وركي) ، وكان من الناحية الاستراتيجية ممثلين ينتهجان مسار استوديو الممثل . ولو كان ستراسبيرج لا يزال حيا لواصل تعاريفه لاثبات أن الممثلين الحديثين الشعبيين للغاية ، كتوم كروم مثلا الذي « يستند قواه في الأداء كما لو كان بصدد المرة الأخيرة التي يحتل فيها مجال الفيلم » ، يجلسون ويواصلون دروس مدرسته .

الفصل السادس :

مضمون أداء الممثل

قال ستراسيرج فى محاضراته بمعهد شيروود اوك : « لقد اكتسبت السينما عنينا بكل تأكيد ، شيثين عن طريق الأداء المتكامل للممثل : فقد أصبحت أمريكية حقا ، كما أن قدرتها على ابهار المتفرجين فى العالم بأسره غدت طاغية وأكيدة » .

ومن خلال الاستماع الى تعليقات ستراسيرج البارعة والمسئولة، مع اعادة تتبع المشاهد العديدة للأفلام الممتدة عبر عدة عقود حيث كانت تتحدد معالم الأداء الأمريكى للممثل - الا وهو تقمص الشخصية ذاتها للممثل ، الذى راح يتحرر شيئا فشيئا من تمثيل الأنماط - والأخذ فى الاعتبار أيضا الأسئلة العديدة التى طرحت فى النصف الثانى من الندوة من جانب الحضور وأغلبهم من طلبة وطالبات الفنون التمثيلية ، بدأت ادرك مدى سلامة النقطتين اللتين ذكرهما المحاضر : أداء الممثل الذى بدأ يتأمرك ، وتزايد نفوذ السينما الأمريكية على المتفرجين .

فالممثل الذى يقطع صلته مع النجم الموجود خارج المجال والذى يستوعب الشخصية التى يمثلها لكى يجعلها فى متناول يده ، ويهيئ له التقنيون المجال لكى يتمكن من عمله ويتحرك فيه بحرية ، مضطر بكل وضوح الى التحلى بالأصالة . ومن المؤكد أن ستراسيرج الذى عمل دائما من أجل ازالة الفروق بين أداء الممثل على خشبة المسرح أو أمام الكاميرا قد أدرك أن الحل يتمثل فى تجسيد ذلك الكائن الطيفى الذى خلقته السينما ، فهو القائل بأنه « لا فرق بين خشبة المسرح والسينما » . ولعله فكر هو أيضا فى الظاهرة الغريبة التى تلاصق وودى آلن : فالممثل المرحى يكون حاضرا على خشبة المسرح بينما المتفرج حاضر فى القاعة ، أما فى السينما فيكون الممثل حاضرا (أثناء التصوير) بينما المتفرج غائب ، كما أن الممثل يكون غائبا (أثناء العرض) بينما المتفرج حاضر فى القاعة . ولعل العمل السينمائى الذى يتمحور أساسا

حول لحظة رد الفعل لا يسعى في نهاية المطاف الا الى هدف واحد .
 الا وهو جعل المتفرج حاضرا وتجسيده باسخله فى اطار الشاشة .
 وعلى اية حال ، ورغم أن تعميق البحث من ناحية المرح لهم ما يتم
 على الشاشة قد يكون مثيرا للاهتمام ، الا أنه من الواضح تماما للعيان
 أن « منهج » ستراسبرج يرمى الى ضمان وجود الممثل على الشاشة
 ودعم هذا الوجود ومضاعفته . وهذا الحضور الراسخ والمواكب لأحداث
 الفيلم يبدو حقيقة واقعة ومتفردة (ويجب أن يعطى هذا الحضور
 الانتطاع بأنه لم يحدث أبدا من قبل) حتى أن المتفرج الجالس فى القاعة
 يقطع هو أيضا روابطه مع الممثل الغائب الذى كان ينيب فى الماضى
 صورته لميميم تواجده ، وكذلك مع الشخصية التى لم يعد هناك مبرر
 لوجودها ما دام الممثل قد استردها . وقد بلغ نظام الوجود الهولوىدى
 الكلاسيكى حدا جعله يبدو وكأنه ينقلب مثل القفاز ، فمن خلال التواجد
 الحقيقى للممثل السينمائى يتبين النجم المنيثق منه . فبعد نجاح فيلم
 شروط العاطفة (اخراج جيمس بروك ، ١٩٨٢) أبدى البعض أسفهم
 فى برنامج تليفزيونى مذاع على الهواء ، لأن جاك نيكلسون أصبح فى
 الواقع « ممثنا » ، و « سكيلا » ، و « وقحا » ، و « يائسا » . وفى برنامج
 آخر من نفس النوع تساءل البعض عن مدى تعرض سلفستر ستالونى
 شخصيا للأحداث التى ألت بروكى بالبويا . وفى الآونة الأخيرة ، تقدم
 عدد من المواطنين بعد فيلم روكى الرابع بعريضة يطالبون فيها بمنح
 ستالونى وسام أكبر ملاكم ، لا فى القصص السينمائية ، ولكن فى
 تاريخ أمريكا الحقيقى .

ويقول لنا ستراسبرج : « لم تعد هناك حاجة لأن يكون المرء نجما
 كبيرا لكى يتقبله الجمهور » فالمطلوب بكل بساطة أن يكون المرء تماما
 كما هو وأن يكون واثقا من نفسه » . وقد استشهد لى ستراسبرج ،
 الذى أكد مرارا على أن منهج استوديو الممثل مدرسة للثقة بالنفس ،
 استشهد بقول الشاعر الاغريقى بيندأروس « عليك أن تكون كما أنت » .
 وقد تناولت الأمسيات الثلاث التى أعقبت محاضرة ستراسبرج فى اطار
 نفس الندوة ، مسألة الأداء السينمائى . وكان الحاضرون المدعوون
 من الممثلين والممثلات : سيمى سيباسك ، ونيفيد كارادايين ، وروبرت
 كارادايين (الأمسية الأولى) ، وسلفستر ستالونى ، وتاليا شاير ،
 وبرت يونج (الأمسية الثانية) ، وروبرت دى نيرو (الأمسية الثالثة) ،
 وقد عبروا جميعا عن نفس الفلسفة ، الا وهى الثقة بالنفس . وأود أن
 أخص بعض الأقوال التى وردت على السنة هؤلاء المحترفين فى مجال
 التمثيل السينمائى . وسيقوننا ذلك مباشرة الى أسطورة الواقعية التى
 تعتبر الاداء الرئيسية للنفس السينمائى الأمريكى والتى لا تعمل أبدا

على خير وجه إلا إذا استخدمت بواسطة لقطات رد الفعل . وكانت المصطلحات والعبارات التي كررها الحاضرون المدعون ردا على أسئلة المستمعين من طلبة وطالبات الفنون التمثيلية المهتمين بمعرفة خبايا مهنة التمثيل ، كما يلي : « كن واثقا من نفسك » ، « كن على سجيتك » ، « اندمج » ، « لا تمثل » ، « كن مسترخيا » .

وقد أوضحت سيمى سباصك (ومن الأقلام التي شاركت فيها : كاري ، أوهي الأشرار ، ثلاث قسام) أنها تقدر بشكل خاص أسلوب براين دي بالما في الإخراج لأنه « يدع للممثلين حرية التصرف الى حد كبير . فالبنية العامة للفيلم واضحة تماما في رأسه ولكنه يطلعنا على مضمونه ويترك لنا حرية التصرف » . وردا على سؤال من النوع الذي يتم توجيهه بخصوص خير وسائل « تعليق » المتفجر ، أجابت سيمى سباصك قائلة : عندما تشترك في فيلم لا تكون هناك سوى دقائق عشر كل يوم لها أهميتها . ويتعين أن تكون هذه الدقائق التي سيتم تسجيلها على الشريط السينمائي الخام اصدق اللحظات في يومك ، فهذا هو أنهم » .

واعترف ديفيد كارادايين (أفلام : التطلع الى المجد ، بيضة الثعبان ، الدائرة الحديدية) بأنه وجد أسلوب برجمان (بيضة الثعبان) صعبا للغاية : كان يقودني من يدي ويحدثني عما يجب أن افعل ، وكان على أن أحاكيه بينما الكاميرا قريبة منا للغاية . وكنت أرى ايماءاته في لقطات كبيرة ، فيبدو لي أنه يريد أن يكون معي داخل الكادر . وعندما اقرا نصا وارتاح منذ البداية للشخصية أو اصل القراءة ، والا تخليت عنه . وخير وسيلة للولوج الى الشخصية أن يتوغل المرء في نفسه . فالشخصية هي أنا نفسي ، وليس هناك ما هو أفضل من أن أكون أنا . ويجب أن يكن الممثل تقديرا كبيرا للشخصه » . ويبدو أن ديفيد كارادايين أراد أن يثبت عمليا همة التلقائية فأحضر معه في ندوة الممثلين طفله البالغ الرابعة أو الخامسة من عمره وتركه يدور ويقفز حوله ، كما كان يتقبل بسرور ملحوظ مقاطعاته العديدة والمباغته (وسنرى بعد قليل أن دي نيرو كان يصططب هو أيضا ابنه معه على النصه) .

وأوضح روبرت كارادايين ، أخو ديفيد غير الشقيق (رعاة البقر ، الشوارع الخلفية ، العودة الى الوطن) أن السينما لم تعد تسمى الى الانهاض كما كان الحال في الماضي « فهي أقل اعتمادا الى حد كبير على الأنماط والصيغ الهوليودية التي كانت شبه مقدسة ، فإذا كان عليك أن تقوم بعمل بطولى في الفيلم ، فلا تتظاهر بالبطولة لأن ذلك لن يجدي ،

فالفرط في الاعداد وفي استخدام التقنية يقضيان على السلوك الطبيعي والمظهر المعتدل للاداء ، وانا لا تأثر اطلاقا باداء الممثلين المفرطين في اعداد انفسهم ، الذين يشاركونني التمثيل » .

اما سلفستر ستالوني (فيلم قبضة اليد ، افلام روكي الاربعة ومن بعدها روكي - ٥ في ١٩٩١ ، علما بان هذا الكتاب نشر في عام ١٩٨٩) ، وفيلما واميو (الذي كانت شعبيته لا تزال حيطة العهد (كان ذلك بعد فترة قصيرة من نجاح فيلم روكي - ١) ، فقد استقبل بحفاوة متديدة ثم انتهالت عليه اسئلة الشباب المستمع المتشوق الى النجاح . ولما كان مقتضبا في حديثه فقد اعتمد على ردود فعل تتم عن التعجب ، وهسن كتفيه عدة مرات ، ولجا الى اضحائه الحاضرين ، واجاب باسهاب على سؤاليين او ثلاثة : « عندما بنات في كتابة سيناريو روكي تساءلت حول ما يريد الناس ان يروا على الشاشة اليوم ، فقلت لنفسى انه ما اريد اننا ان ارى . وعليه فقد كتبت شيئا بسيطا للغاية ، تماما كما افكر واحس . وعلى اية حال فانا اقول لنفسى نفس الشيء تماما : الممثل لا يحتاج لان يكون نكيا او متعلما ، فما عليه الا ان يثق في نفسه . وانا اتمرن على التمثيل الصحيح بمشاهدة الممثلين الذين يثيرون اعجابى ثم احاكهم طويلا امام المرأة » .

واوضحت تاليا شاير ، شقيقة كوبولا (الاب الروحي ١ و ٢ ، افلام روكي الاربعة ، النوبة) انها تأثرت بستانسلافسكى « المعدل » على يد سترامسبرج وارىفت قائلة : « لقد نشأت في بيئة مؤمنة بالعقيدة الكاثوليكية ولذا فانا احكى لنفسى خطاياى كما لو كنت على كرسى الاعتراف ، مما مكننى من الاهتداء الى سلوكيات عميقة . فانا الاحظ باهتمام تصرفات الناس في الشوارع واحاول العثور عليها على الشاشة وانا اسير او اتكلم او اكل ، فمن السهل ان يصيح الممثل او ان يصرخ ار يبكى ، ولكن من الصعب ان يعبر المرء عن كل ذلك وعن كل ما يقدم عليه الناس في حياتهم اليومية بالطريقة المناسبة وغير المرئية تقريبا ، وهذا ما اتمرن عليه » . ومن بين النجوم السبعة الذين حضروا ندوة الممثلين كانت تاليا شاير الوحيدة التى تميزت من بين زملائها بعقليتها النقدية وباستعدادها للتعبير ، مع تمسكها بنفس الفلسفة الواقعية التى تبناها هؤلاء . وقد شجبت « النزعة الطنبعية المفرطة لدى الممثلين الأمريكيين وعدم شعورهم بالمسؤولية » تجاه فنهم . ومن جهة اخرى ، كات تاليا شاير خير من القى الضوء على امركة ستانسلافسكى على يد سترامسبرج . فعندما حدثتنا عن اهتمامها في المقام الاول باحياء ذكرياتها الشخصية ، كشفت عن استراتيجية « الذاكرة العاطفية » ، وهى

أحد الأركان الأساسية التي يعتمد عليها منهج استوديو الممثل الذي يعتبر أن الأمم بالنسبة للممثل أن يتذكر ظروف حياته الخاصة والعواطف والاتصالات التي صاحبها ، لا أن يحاول جامدا أن يتصور ويحس من جديد ظروف الشخصية التي يمثلها .

ومن بين الحاضرين الذين وجهت إليهم أسئلة بدا برت يونج (أفلام روكي الأربعة) أكثرهم على سجيته « ورجل شارع » ، فقال « لى ستراسبيرج أحسن امتناذ عرفته . لقد ساعدنى على استنباط خير ما لى من أصالة ، وبت ممثلا جيدا بأن أصبحت أنا نفسى ، إذ نجحت فى الجلوس مسترخيا على مقعد مريح . وعندما أقرأ نصا ، أدون ما يحدث لى وما أشعر به والحركة التي أشرع فى أتيانها بلا وعى » .

وقد خصصت الأسمية الأخيرة لروبرت دى نيرو وحده (سافق القاكسى ، نيويورك نيويورك ، الثور الهائج) . وكما ذكرنا من قبل ، جاء دى نيرو لمقابلة المستمعين مع ابنه الذى يقارب فى السن ابن ديفيد كراداين ، وظل محتفظا به بين ذراعيه طوال الحديث الذى دار معه . هل كان يريد أن يظل رابط الجاش ، أم كان يسعى الى ضمان تعاطف الجمهور معه منذ الوهلة الأولى ؟ وعلى أية حال فمن المؤكد أن وجود الطفل معه كان يضطره الى سلوك وحديث متقطعين ومعقدين بسبب مطالب الطفل ، خاصة وأنه كان يحاول الاستجابة فى آن واحد لتوقعات متعارضة ومتناقضة ، بعضها خاص وبعضها الآخر عام . والواقع أن دى نيرو جعل نفسه عن وعى أو غير وعى فى وضع يعكس بشكل ملحوظ ما قاله بخصوص أداء الممثل الأمريكى . لقد أصبح جسم الممثل مهما بشكل متزايد اليوم . فانا اتحرك كثيرا . عندما أمثل ، ولا أواجه أبدا أى بطل بشكل مباشر بتثبيت نظرى عليه هو فقط (ويقصد بذلك أن يثبت نظره خارج المجال) . وأنا لا أعمل فى خط مستقيم وأصوب نظرى يمينا ويسارا وأخادع . وأنا فى حاجة الى حيز للتمثيل وأحاول دائما تأجيل كلمة « ستوب » التى يطلقها المخرج ، أطول مدة ممكنة . فالتحدث والتحرك بقدر أقل يكون أكثر فعالية من الاقتراف فى ذلك . فإذا كانت زوجتى تفتصب فى مشهد ، لا يجوز أن يكون رد فعلى على غرار ما كان يحدث عادة فى السينما المسرحية والمساوية والشكسبيرية ، كما كان يفعل ليونيل باريمور ، بل يجب أن يكون رد فعلى أقرب الى رد فعل رجل عادى يواجه نفس الوضع . فهدف الممثل هو الإيهام بالحقيقة والصدق وعليه أن يتدرب على بعض التقنيات : السير فى المجال : فى شارع مدينة أو قرية ، فى دهايز ميني يضم مكاتب ، فى مختلف غرف بيت ، والتحدث والاكل والشرب وممارسة

الرياضة والفنون ، ولكن كل ذلك على المسطح مع اعطاء الانتطاح بانه متخصص فى كل ما يفعل . فعلى الممثل فى فيلم روائى ان يوحى بانه يعيش فى فيلم تسجيلى يتم تصويره بكاميرا خفية . والممثل فى فيلم كتب المخرج نصه وسيلة جيدة لكى يكون الممثل « حقيقيا » فى السينما .

غالب الاحوال ضمنيا لا تفسيريا ، مما يتيح للممثل امكانية العيش داخل النص وفقا لوضعه فيه . واقدم لكم حيلة اخرى : اذا كانت العلاقة بين البطلين مقتصرة فى النص على الصداقة فقط ، يجب الا تتجاوز ذلك بل عليك ان تبقى فى هذه الحدود طوال مدة التصوير حتى لا تسبى الى مصداقك على الشاشة » .

ولقد ادركت من خلال الايام الاربعة التى قضيتها فى مؤتمر الممثلين بشيروود اوك ، حسب رأى المتواضع ، بعض الاسباب الاساسية لنفوذ السينما الأمريكية ، وذلك على نحو افضل من كافة الكتب التى كنت قد قرأتها من قبل حول هذا الموضوع . فماذا كشفت لنا الوصفات التى حاول هؤلاء الممثلون السينمائيون السبعة ان يقدموها بشكل مبسط للغاية لذلك الشباب المبهور الذى ما كان يتطلع الا الى اقتناء اثمهم ؟

شئ واحد اساسى عموما ، وهو واقع الأمور او بالأحرى حقيقة أمريكا التى لا جدال فيها ، الا وهى التوافق الذى يؤدى الى استخدام الكلمات واللجوء الى التصرفات الصحيحة والملائمة ، والى ردود فعل تتناسب تماما مع المضمون . فأحسن مديح يزجيه معلم أمريكى لأهل طفل نشاوا خارج الولايات المتحدة ولم يتخلصوا بعد من لهجتهم الأجنبية هو ان يقول لهم ان ابنهم متجاوب مع الواقع .

وقد أوضح عالم الاجتماع الأمريكى ريتشارد هوفستادلر بطريقة ناجحة الأهمية الجوهرية للتكيف عند الأمة الأمريكية . وقد استوحى فكرة الرسام الأمريكى ماكس فيير ، فميز بوضوح بين الانسان الذكى والانسان المفكر ، وبين الفكاه والفكر . وفى رأى هوفستادلر ان الذكاء هو « القدرة على التكيف ، لأن الذكاء يستوعب ويتداول ويعيد التنظيم ، وهو قادر على التطبيق ويعمل داخل اطار محدود » . وهو المقابل للفرصة لدى الحيوان » . أما الفكر فهو « ملكة خلاقة ونظرة انتقادية » .

وحسب رأى هوفستادلر فان الذكاء يدرك المعنى المباشر للأشياء فى ظرف معين ، ويحدد تقديرة لأبعادها ، أما الفكر فيقيم التقديرات ويحاول اكتشاف المغزى العام للظواهر . والذكاء اقليمى وقومى ، أما الفكر فعالمى . واستخلص هوفستادلر من ذلك ان الذكاء يحظى بالاعجاب

في الولايات المتحدة ويسمى الناموس اليه باعتباره هدفا ضروريا .
أما الفكر فهو مثير للمشكوك ويستوجب الحذر لأنه قد يقرض آراء هدامة
غريبة وخطيرة على تلاحم الأمة وترباطها . ومنزى في فصل لاحق كيف
أن مونتاج النوعات والأفكار في أفلام إيزنشتاين يمكن أن يكون غريبا
بالنسبة للمسيما الأمريكية ، بل وخطيرا بسبب طاقته الثورية ، مما
يستدعى احتواءه .

وما يقوله هوفستادلر عن الذكاء العملى الأمريكى يفسر لنا تماما
أقوال النجوم الذين لخصنا طريقتهم فى التمثيل السينمائى . ويدل
ذلك على أن منهج استوديو الممثل الذى أبدى الممثلون السبعة اعتزازهم
به ، ليس فى الواقع إلا امركة للتمثيل السينمائى . وهكذا يتبلور فى
حيز الشاشة المجهود الضرورى والمجدد إبداع لدى الأمة الأمريكية
للانصهار فى بوتقة واحدة حتى تكسب هويتها الخاصة . وهذا ما اكده
النظام الجديد (النهر ديل) الصمائى الذى دعا اليه رئيس الولايات
المتحدة فرانكلين ديلاانو روزفلت فى خطابه الى الأمة أثناء حملة
انتخابات الرئاسة فى عام ١٩٣٢ . والواقع أن هذا الخطاب كان ردا ،
من بين أمور أخرى ، على تطلع الألمان الملج الى وحدتهم فيما وراء
الاطلسى ، وذلك بالدعوة يحرارة الى التشبع الذاتى . وكان يقول اجمالا
للأمريكيين الأصلاء أننا لم نعد ايطاليين أو يونانيين أو اسبانيا متجوا
الجنسية الأمريكية بل أننا « أمريكيون مئة فى المئة » . وسينما جون
فورد تؤكد على ذلك التشبع الذاتى وتلك التقبى بالنفس للضروبين فى
رأى روزفلت للتصدى للآزمة الاقتصادية والاجتماعية . فهناك العديد
من المهاجرين الصغار فى أفلام فورد ، من الشخصيات الثانوية ، بجوار
كبار الممثلين الأمريكيين الأصلاء ، يملنون بلغة يلدهم الجديد ويفتشون
عبثا عن الكلمة أو الاشارة المناسبة وهم يلوحون بكل اعتزاز ببساطة
الهوية الجديدة التى جعلتهم أمريكيين حقيقيين ! ويحضرني بهذه المناسبة
ذلك المهاجر اليونانى فى آخر أفلام رعاة البقر من اخراج جون فورد ،
الرجل الذى قتل لبيروى فالانس (١٩٦٢) الذى يواظب بكل حماس على
حضور دروس الحضارة والمؤسسات الأمريكية ، وقد ارتدى ملابس
الأعياد ، وعينه ترقان وهو يتسامى بالوثيقة الرسمية التى تصرح له
بالمشاركة فى اجتماع عام سياسى .

ومن أفضال المنظر والمحلل جيل دولوز أنه أجمل فى كلمات واضحة
المغزى الفنى والثقافى العميق للتيارات السينمائية الرئيسية ، وهذا
ما فعله بصورة منهج استوديو الممثل . فى كتابه سينما : الصورة
المهجورة ، يثبت دولوز ، بالاعتماد على نظرية الميكوكية وتطبيقاتها ،

الواقعية الشديدة التي يتسم بها أداء الممثل السينمائي الذي يطبق المنهج . وقد كتب يقول بهذا الصدد : « من جهة ، يجب أن يطبع الوضوح الشخصية بعمق ويشكل مستمر ، وأن تنطلق الشخصية المنمجة في الحركة ، على فقرات متقطعة » ويستطرد دولوز بعد بضعة مسطور في نفس الفقرة ، وهو يستوحى فكر الفيلسوف الفرنسي ميرلو - بونتي ، فيقول : « البنية بيضة ، بها قطب نياتي أو منبت وآخر حيواني » ، ثم يستطرد قائلاً إن هذه البنية « أصبحت مسألة منهجية في استوديو الممثل وفي سينما اليا كازان » . ويميارة أخرى فإن سلوك الممثل المشايخ المنهج سترامبرج ليس مجرد استجابة لمنه ، إذ أنه يصبح تجاوزاً لكل المضمون المباشر « المخزن » داخله . بل أنه أكثر وأفضل من السلوكية البسيطة « أي ما يظهر على السطح » ، لأنه ما يجري داخل الممثل ، عند ملتقى الوضع الذي تشبع به والعمل الذي سيفجره . « وهناك سمة أخرى مميزة للأداء الأمريكي مستوحاة من « المنهج » ، أبرزها دولوز ، وهي سمة مضجرة فيما سبق أن جاء هنا ، كما اشرت أنا إليها من قبل عندما ذكرت مثالا كلاسيكيا أسرف في استخدامه مفسر الأقلام (ومن بينهم دولوز) - واقصد بذلك القفاز الذي يعصره مارلون براندو في فيلم عمال الحقل - فهو يربط إيماءات الممثل بأشياء مألوفة تشغل المحيط المباشر له . وتفسح تلك السمة عن مدى أهمية جسم الممثل وفقا للمنهج ، كما سبق أن أوضحت ، وعن مدى ما تنتجها الأشياء المحيطة به والتي يستمرها ليدها في أدائه ، وليس ذلك للمتفرج عن طريق محتاج مألوف « وبرجوازي » . وكانت هذه الاستراتيجية بمثابة هجرم مضاد على الثورة السينمائية السوفييتية ، تلك الثورة الموجهة ضد هوليود والمربطة بتمزيق المونتاج بعنف لم يمهّد من قبل .

على أنني أريد أن أتوقف بالأخص عند ما كتبه دولوز بخصوص « تخزين » بل التهام الممثل للمضمون الخارجي (المرحلة النباتية) و « الانفجار » (المرحلة الحيوانية) ، أو بين « التشبع » و « التحول » . فهذا هو صميم استوديو الممثل والمركز العصبى للواقعية السينمائية الأمريكية . فالقوة الرادعة لنظرة براندو التي تصيب المتفرج بشكل مباشرة ، والتي سبق أن درسنا ظهورها وبريقها وحيويتها ، ترجع إلى طول انتظارها وثباتها ونضوجها ، سواء بالنسبة للوجه أو الجسد ، وذلك قبل أن ترد إلينا نحن المقيدين في مقاعدنا المخصصة للمتفرجين .

ففي فيلم الرجل الذي قتل ليبرتي فالانس (أخرج جون فورد ، ١٩٦٢) ، توجد لقطة كبيرة متميزة ، وهي لقطة نصف جامعة تبرز بشكل خاص من بين كافة اللقطات الأخرى في هذا الفيلم ولعلها أيضاً أنجح

لقطات هذا المخرج الكبير لأفلام رعاة البقر . وهى تقع فى نهاية المشهد العاشر بشكل قاطع وخاطف مثل الزنبرك عندما يتطلق فجأة من محبسه ، مما يدخل السرور فى نفوس المتفرجين . قراعى البقر الطيب تسوم دونيفون (جون واين) يقف وسط قاعة طعام شعبية وحوله المدعوون الجالسون أمام الموائد ، وفى مواجهة لييرتى فالانس الشرير (لى مارفن) . ويدخل من يسار الكادر أحد أتباع فالانس ويقترسب من دونيفون . وفى اللحظة المناسبة يرفع الأخير ساقه اليمنى جانباً بسرعة البرق ويوجه بها ركلة عنيفة تستقر أسفل نقر مهاجمه وذلك دون أن تبارح عيناه فالانس ودون أن يحرك جسمه . وهذه اللقطة تستحق أن تستخرج من المشهد لتقدم على الشاشة باعتبارها إحدى مختارات السينما . فهى فى الواقع كل يعلم كافة اللقطات السابقة عليها بأن تضيف إليها مآلها وتجمع كل أداء جون واين . كما أنها النموذج المثالى لما قاله دولوز بخصوص المرحلتين الحاسمتين لنهج استوديو الممثل ، ألا وهما التشيع والانفجار . فجون واين صاحب الجسم الضخم والذي يتحرك ببطء شديد يكاد يصل إلى حد التسمر فى مكانه ، يظهر فى هذه اللقطة لكى « يفجر » الموقف بحركة ساقه المياغطة والصاعقة ، ويلبى بذلك ما كنا ننتظره منه . فطوال العشرين دقيقة السابقة على تلك اللقطة والمكونة من صور وأصوات مرتبطة بأهالى شينيون ، كان جون واين جزءاً من الديكور . ومع أنه كان يعيش خارج المدينة الصغيرة الواقعة فى الغرب ، بجوار الصحراء القاحلة ويؤدى الاتاة لاسطورة البطل الذى لم يتم تروييضه ، إلا أن ظهوره وسط هذه الجماعة كان ينسجم عن شخصية كريمة ومحترمة تمثل طلعات الجماعة ومثلها . وبينما يعانى أهالى شينيون من أرهاق لييرتى فالانس وتصرفاته الطامعة ، يظل توم دونيفون رابط الجأش وهادئاً . ويأتى به المخرج وسط اناس شاع بينهم الخوف والتوجس ، حيث تتم النظرات المتطلعة إليه عن التشبث به بوصفه الملاذ الأخير فى مواجهة الوحشية ، وذلك فى مطبخ المطعم الشعبى ، ومع الفريق الصغير المكون من الشخصيات الرئيسية فى القصة ، وفى القاعة وسط روادها ، وفى المطعم وهو جالس حول مائدة مع الصحفى المعجوز ، قبل الركلة المباشرة . وأنا لا أتكلم عن الشخصية الرئيسية فى الفيلم فهى ليست دونيفون ولكن رائنس المحامى الذى أدى دوره جيمس ستيفرارت لأن ذلك سيقودنا بعيداً ، وكل ما أبقيه هو أن أبين لماذا كانت المرحلة الحيوانية (الانفجار) معدة باتقان عن طريق المرحلة النباتية (التشيع) .

ويتخذ جون واين فى المشاهد التى نكرناها موقفاً سلبياً . فهو إما بلا حراك من خلال سلوكه مدروس : مستنداً إلى جدار المطبخ ، أو

مرتكزا على ساقه اليسرى (كأنه يستعد للتصرف باستخدام ساقه
اليمنى) ، أو مسترخيا فوق كرسي مريح ، أو متحركا بيده وقتور عندما
ينتقل من مكان الى آخر . والواقع ان واين يجرحر جسده طويلا في
المكان ويشحنه كما لو كان الدينامو الخاص بواقع مدينة شينبون
الصغيرة ويردود فعل بعض سكانها المهمين . وهو يظل « محلك سر »
طوال عشرة مشاهد ويرأوح في مكانه ، حيث يتلقى ويعكس الخوف
والقوتر الباديين على الوجوه وفي النظرات ويتشبع بها . وهو يوضح
للمحيطين به في الشاشة ومن خلالهم للمتفرجين ، عن طريق موقفه
المساير ومن خلال الكلمات الساخرة والمطمئنة التي يتقوه بها ، انه
سيتصرف في اللحظة المناسبة وستنهد قاعة المعرض بارتياح ، كرد فعل
سار يسبق ويتجاوز بكتافته تنهدات مطعم شينبون الشعبي .

وهنا نقرب من حميم النفوذ السينمائي الأمريكي ، الا وهو -
استراتيجية ربط الشاشة بالواقع الأمريكي . وقد حددت تلك الاستراتيجية
واقعية شاشات الأمم الأخرى ، وبالأخص الواقعية الاجتماعية
الروسية والواقعية الجديدة عند الإيطاليين . وهذه الاستراتيجية تجعلنا
نتفهم كيف بلغ الأمر بالأمريكيين حد توقيع عقد مع ممثل محترف ليتولى
منصب الرئيس في الولايات المتحدة ، بل وتجديد هذا العقد لفترة
رئاسة أخرى .

أداء روبرت دى نيرو

كان فيلم سائق التاكسى (اخراج مارتن سكورسيسى ، ١٩٧٦) عملا مهما للغاية ونموذجا للانتاج السينمائى الشعبى الأمريكى الذى يؤثر بقوة على الجمهور . والفيلم ينتقل على طول مشاهدته الأربعة والخمسين مع روبرت دى نيرو ، الذى يؤدى دور سائق تاكسى فى نيويورك يدعى ترافيس . والفيلم فى حد ذاته مثال فيما يتعلق بمرحلتى التشبع والتحول . فروبرت دى نيرو لا يتخلى عن موقفه الصلب بل والمتبدل الا فى المشهد الثانى والثلاثين ، أى فى النصف الأخير من الفيلم ، حيث يقرر التصرف فيقتاول مسدسا ويقتل رجلا أسود . وحتى مجيء تلك اللحظة المصحوبة برد الفعل الساحق ، يقتصر أداء دى نيرو أساسا على تنفيذ ما لا يمكن أن يكون سوى تعليمات سكورسيسى ، أى أن يترك نفسه يغمس لحظة بعد لحظة ومشهدا بعد مشهد فى حياة مدينة نيويورك الليلية . وهو مطالب هنا بالالتزام بثلاثة أشياء : أن يظل يقظا ، وذلك أمر سهل بالنسبة له ، فهو يقول : « أنا لا أستطيع أن أنام فى الليل » . وأن يلتقط الزبائن وهو يقود سيارته ببطء : « أنا اذهب الى المكان الذى يطلب منى ، فى هى برونكس أو بروكلين أو هارلم ، فكل هذه الأحياء عندى سواء » ، وألا يفوته شيء مما يحدث : « أسجل كل ما يجرى فى يومياتى » . أما المخرج والمصور ومهندس الصوت وطاقمه فيتكفلون بالباقي ويمطرون عينيه وأذنيه بكل المطلوب . فهم يريدون منه ، باختصار ، أن يتشبع مثل الاسفنج بما يرى ويسمع فى تلك المدينة الغارقة فى القوضى ليسجله فى يومياته . ما كان يمكنهم أن يعثروا على أى توافيس أفضل من روبرت دى نيرو الذى يرصد فى كافة الاتجاهات كل ما يتحرك ويلمع ليحتمله ويستوعبه . ولنتذكر ما قاله فى ندوة الممثلين فى مؤتمر لوس انجلوس : « أنا أتجه يمينا ويسارا فى آن واحد . . . وأراوغ » .

وأود أن ألقى الضوء هنا على خاصيتين تميزت بهما المشاهد
الأحدى والثلاثون المكرسة للمتفجع ، وذلك لأنهما تحكما ، فى رأى
اشكاليتنا : سلوك دى نيرو المتفجع ، فكل ما يبدو منه قبل أن يخرج عن
طوره ليقتل رجلا أسود ، ينخل فى نطاق السلبية وعدم التحرك . فهو
جالس فى أغلب الوقت : فى المطعم مع زملائه فى العمل أو مع بنتى
أو ابريس (اللتين تحومان حوله) أو امام الطاولة فى غرفته ليسجل
يومياته ، أو فى قاعة سينما تعرض أفلاما إباحية ، ولكنه جالس بالأخص
فى سيارة التاكسى التى يقودها فى أنحاء المدينة ، وذلك موقع مثالى
لمشاهدة المدينة والاستماع الى الأصوات الصادرة عنها . ومن المهم
أن نلاحظ أن ذلك هو وضعنا نحن المتفجرين الذين نرى ونسمع فى نفس
الوقت معه ما يدور فى نيويورك ليلا ، من خلف منكب وهو يقود
السيارة . كما أننا نتجول فى نفس الوقت معه لأن الفيلم يتميز بخلوه
من أية لقطة للمدينة نراها وحدها فى غياب الممثل . فهو موجود فى
كل تلك اللقطات كما لو كان متدوبا عنا وشاهدا ، بل وامتدادا للمتفجع
الى حد ما ، مما يستدعى أن تزود صور المدينة بمعدل مرتفع من
الواقعية ، وأن يتلقاها المتفجع لا من خلال نظرات وتصرفات دى نيرو
فحسب ، ولا من خلال مشاركته مع المتفجع من حين الى آخر ، ولكن
ليتعرف المتفجع عليها فورا وبشكل مباشر بوصفها انعكاسا صادقا
لتسجيل وثائقي لمدينة نيويورك فى الليل . وأقوى صور الفيلم هى تلك
التي نراها بواسطة تاكسى ترافيس ، لأنها تغطي المسافة بين السائق
والمفجع فى قاعة العرض . وبهذه الصور يبدأ الفيلم وينتهى ، وهى
تتوالى أمامنا وتتسرب الى افئدتنا فى نفس الوقت مع انطباعها فى عيني
ترافيس ومخيلته ، وذلك حتى التحول الذى سيخصنا نحن أيضا .

وترجع قوة هذه الصور الى سبب آخر له سحره الناجم عن الإبهار
السينمائى . فسكوريسيس يدرك تماما أن فيلمه لتلك السيارة التى
تجوب المدينة ليلا ، يوفر له خير الفرض لربط المتفجع نفسه بالشاشة
وأشراكه فى قصته بمصاحبة ممثله الرئيسى . وهو يلجأ الى المجالات
المطاطية التى تدور بانسياب وعلى مهل لكى تتسرب الى نفوسنا خلصة
حركة الكاميرا (الترافلنج) الحاملة . فهذه الحركة تعبير خلاصة السينما
المتسلطة على المهندسين - الفنانين منذ مولدها ، والمتنمرة فى المونتاج
الخفى المواكب لسينما هوليوود الكلاسيكية ، مما دفع ايزنشتاين الى
قطع صلته بالحركة المسرحية المحدودة . بيد أنه ينعين علينا ألا نبتعد
عن موضوعنا . وسنحدث فيما بعد عن ايزنشتاين لكى نبين كيف أن
حركة الترافلنج كانت تبهره فبذل جهوده لكى يسد الطريق أمام الانسياب
الأمريكي والشفافية البرجوازية ويستخدم مسار الكاميرا بشكل آخر

وفقا « لتوجه طبقى » • ومنزى أن ثورته هذه لم تدم طويلا إذ سرعان ما لصق الأمريكيون الأجزاء ببعضها ، وجذبوا الى تيارهم الواقعيين - الاشتراكيين الستالينيين ، فى ذلك المسار الخطى الملائهى •

ويلاحق عالم نيويورك اللئلى ترافيس والمتفرج المقيد معه فى سيارة التاكسى التى غبت بمثابة غواصة حقيقية • وينساب ذلك العالم الخاص على يميننا ويسارنا عبر الزجاج الجانبى وينقض علينا عند مقدمة السيارة ويبتعد وراءنا مؤقتا من خلال المرأة العاكسة ، بل إن هذا العالم يقتحم أيضا مجالنا بشكل خطير ، فوق الأريكة الخلفية للسيارة • ويخيل لى أن قوة تأثير صور نيويورك تعود أساسا الى ثلاثة عوامل يعزز كل عامل منها العاملين الآخرين بالتبادل : الحركة الانسيابية والمتعددة الأشكال لتلك الصور مما يزيد من تهديدها وعدوانيتها ، واسلوب دى نيرو الطبيعى فى التشبع بها مثل الاسفنج ، وبالأخص واقعية تلك الصور ذات الطابع الوثائقى • ويتميز أن تركيز تفكيرنا من الآن فصاعدا على ذلك العامل الأخير لأنه هو الذى يغذى ويقرر عملية التحول وفقا لمنهج استديو الممثل ، وتعتمد عليه بالتالى السمات المميزة للسينما الأمريكية وفعاليتها وقدرتها على الإبهار •

ولكن المتفرج لا يرى شوارع نيويورك فى الليل ولا يسمع الأصوات الصادرة عنها كما يراها ويسمعها المخرج وفقا لحالته النفسية أو تصوراتها ، ولا عبر سلوك النجم مهما كان طبيعيا للغاية ومتجاوبا تماما ، بل يتميز أن تعرض عليه تلك الشوارع بشكل مباشر وبلا لف أو دوران وبمعزل عما يتصور رجال السينما والممثلون من خلال تجربتهم المباشرة لمواقع نيويورك فى الليل • وتلك هى الفلسفة التى سارح المنتجون الأمريكيون يتوضيحه للمخرجين التعبيريين الألمان بمجرد وصولهم الى هوليوود لكى يفلتوا من يرأثن النازية ، وعلى رأسهم فريتز لانج • ولو أن فللىنى استسلم لعروض الاستوديوهات الأمريكية المفرية ، كما فعل غيره ، لأصبحت قدراته الخلاقة بالشكل التام • ففللىنى يتطلع الى خلق صور سينمائية على غرار تلك التى يراها مشوهة أو غائمة من خلال نافذة سيارته التى تقطع طرق إيطاليا لأنه لا يصور الواقع بل « الألفاف التى تنشأ فى مخيلته » ، والتى يبدل كل الجهد لتجسيدها على الشاشة • فهو لا يسعى الى تقديم صورة طبق الأصل للواقع لكى يلاحظه بعد ذلك خلف الزجاج • ولم يخطر على بال فللىنى أن يصور فيلم روما فى شوارع روما نفسها ، أو أن يصور فيلم ألتنكر فى الميدان الرئيسى بمدينة ريمىنى • وعندما كان يحتاج الى تصوير أفلامه فى استوديوهات شينه شيئا (مدينة السينما) فإنه لم يقدم على ذلك لبناء

ديكورات تطابق بدقة الواقع الذى تطلق عليه صفة الموضوعية ولكن لى يهيم انقصه كل القرص لتجسيد ما يدور فى مخيلته .

وصور شوارع نيويورك فى فيلم سائق التاكسى واقعية ، وليست من تدبير السينمائيين لى تكون عرضا لمنظرة ترافيس الفردية لتلك الشوارع فى الليل ، وذلك رغم ان الحالة النفسية المرضية التى تعاني منها شخصيته كانت تهيم وضعا مائلا لى تكون تلك الصور انعكاسا لحالته . وهذا ما كان مفترضا من باب أولى من جانب كاتب السيناريو بول شرادر الذى تأثر أصلا بالمخرجين الفرنسيين بول بريسون وجان لوك جودار ، وتلقى تربية صارمة وفقا للتقاليد البروتستانتية الهولندية، وتوفر له كل ما يلزم لابراز كابوس شوارع نيويورك . غير أنه تبنى تقاليد السينما الواقعية الأمريكية المتميزة بالالتزام بدقة بالنموذج ، ابتداء من النحت والتصوير وحتى السينما ، مروراً بـ صور الأفراد والتصوير الشمسى . فهو يقدم نسخة طبق الأصل لموضوع دراسته ويصف بكل امانة أبسط تفاصيل ضجيج المدينة وسلوك المتسكعين فى الشوارع والسكرارى ومدمنى المخدرات وعنف السوق والمشاغبين والقوادين . وقد سار مارتن سكورسيسى فى أعقاب كاتب السيناريو وضاعف من الانطباع الواقعى وشدد من الإيهام به .

وهكذا فإن ما عرض علينا نحن المتفرجين من خلال زجاج تاكسى ترافيس ومراته العاكسة أصبح بفيلم تسجيلى لنيويورك المشبوهة ليلا . والواقع أننا لم نعد تقريبا فى حاجة للتعرف على سلوك النجم وربود فعله ازاء ما يدور امام عيوننا ونسمع من خلال الصور والأصوات التى تكسب مصداقيتها وتتفق مع توقعاتنا . وهذه الصور تحصل فى طياتها قدرا من القوة وجرة من المصداقية ، يولدان لدينا الاحساس بالتعرف على ما سبق ان رأينا فى الواقع أو فى أفلام أخرى أو فى تسجيلات تليفزيونية عن نيويورك . وعندئذ يصبح من العسير ان نتبين من الذى يبدى برد الفعل الأول ، هل هو المتفرج أو الممثل ، وإيهما يجر الآخر فى مساره ، خاصة واننا نعرفنا على شوارع المدينة فى نفس الوقت مع سائق التاكسى على أننا نستطيع ان نقول بكل بساطة ان دى نيرى أصبح مضطرا الى اتباع سلوك مماثل لسلوكنا ، والى التفاعل تماما كما نفاعل نحن خفية فى القاعة ، وفقا لإيماءات لا تزيد ولا تقل عن مستوى ادراكنا للأوضاع . فنحن جالسون فى الواقع فى مكانه امام مقود السيارة وذلك هو أساس نقص الشخصية للممثل .

والحق ان منهج ستراسبيرج الذى يميل الى حث الممثل على ان

- يكون كما هو ، يدفع بالضرورة منتجى الأفلام والمصورين ومهندسى الصوت ومنفذى المونتاج والمزج الى استنساخ الواقع بالضبط والتقاطه بشكل مباشر لكى يتوافق لى اقصى حد مع الأداء الطبيعى للممثلين . وعندئذ يكون من اليسير بالنسبة للممثل أن يصبح كما هو فى عالم روائى يعكس الواقع . ولا يتردد منتجو الأفلام الأمريكيون فى ربط رواياتهم بالمعطيات التسجيلية خاصة فى الأفلام الواسعة الانتشار . فقد استعانوا فى فيلم الخطار ٧٧ ، وهو الفيلم الثالث فى تلك السلسلة ، بقوات البحرية الأمريكية فى قاعدة سان دييجو ، التابعة لمركز التنسيق التكتيكي للبحرية ، لتعويم الطائرة البوينج « الملققة » التى أصيبت وغطست وسط المحيط ، وانقاذ ركابها المرضى لخطر الموت ، وبالأخص لربط الناحية الخيالية بالواقع بواسطة كابلات سمكية . لقد تكفل حقا محترفون حقيقيون من رجال البحرية الحربية ، تحت قيادة ضباط حقيقيين طوال ما يزيد قليلا عن ساعة (أكثر من نصف مدة الفيلم) وفقا لمقنيات مهنتهم (فهم لا يمثلون للصينما) لكى ينتشلوا فى عرض المحيط هيكلا حقيقيا لطائرة من طراز بوينج ٧٤٧ . وسلوك هؤلاء الرجال المتدربين الذين يؤدون مهمتهم دون المبالاة بالكاميرات يحدد خط السير ويوجه ايماءات وحوارات الممثلين المشتركين فى الفيلم ويعكسها . فعلى سبيل المثال ، نجد أن جيمى ستيوارت الواقف فوق سطح الباخرة وسط ضباط وبحارة منهمكين حقا فى عملية الانقاذ ، يصبح مدفوعا الى تصعيد واقعية تمثيلية المبر عن قلقه على حفيده رهين الطائرة . فالإيماءات الفردية يجب أن تنبثق كالزهرة من الإيماءات الملموسة التى تحف بها . وينطبق ذلك على فيلم جورج هيدسون وأنا لا اتعرض لهذا الفيلم بنية السخرية ، إذ أنه تعين على الممثلين أن يحاكروا سلوك قردة حديقة الحيوان فى لوس انجلوس باتقان بلغ حد الكمال بنقلهم وسط الأدغال والباسهم جلود قردة وتوزيعهم وسط قبيلة حقيقية من الشامبانزى ، حتى استحال على المتفرجين التمييز بين الإنسان والقرود ، تماما كما كان قروء الشاشة لا يدرون ذلك مثلنا .

وبوسعنا أن نواصل الآن فكرة تولوز حول التشبع التى يتعين بمقتضاها على ممثلى استوديو الممثل الالتزام بها . ففاعلية تشبع الممثل لا تؤدى وظيفتها على خير وجه الا بقدر ما يتحقق ذلك أيضا فى نفس الوقت لدى المتفرج . والفيلم الثانى من مسلسل روكى الذى أخرجه ستالونى شخصيا فى عام ١٩٧٩ يفصح بشكل خاص عن التأثير الواقعى المتبادل بين الشاشة والقاعة . لقد تنبه المنتجون ازاء الاستقبال الجنونى الذى صانف روكى - ١ (فقد حقق اكبر الايرادات فى عام ١٩٧٦) من جانب شباب يفيض حماسا ويصفق بشدة فى العديد من مشاهد

الفيلم - ولذا فقد قرروا عند انتاج ووكي - ٢ تضمينه مشهدا يحيى فيه الشباب معبودهم ويصاحبونه فى تمارين الركض عبر شوارع فيلادلفيا وهم يطلقون صرخات الاعجاب به - انه تصرف شبيه بارتداد البومرانج، حيث تم التقاط رد فعل حقيقى صدر عن قاعات السينما لنقله للمشاشة التى تكفلت بدورها برده الى القاعة .

ولنعد الى التاكسى - مما لا شك فيه ان مارتن سكورسيسى سقط فى فخ الواقعية - فقد سجل لنا باتقان الحياة الليلية فى بعض الاحياء السيئة السمعة فى مدينته (وقد درب مصوره مايكل شاميمان على التصوير مباشرة فى قلب المدينة) ودفع دى نيرو الى جعل سلوك سائق التاكسى وكذلك نصوص يومياته التى يقرؤها ويأكلها بصوت عال طيبعية للغاية ومناسبة تماما ، فباتت تعبر عن ازديادنا لفوضى المدينة ونفورنا منها ، وجعلتنا نتشبع من مشهد الى مشهد بواقع نيويورك ، فى نفس الوقات مع ترافيس ومن خلاله ، فاصبحنا نتطلع معه ، من اجلنا ومن اجله الى وقوع التحول - ويتعين ان ننوه هنا بان واقعية صور نيويورك تتكلف عن طريق عاملين يؤثر كل منهما على الآخر بالتبادل - والعامل الاول سينمائى ، بمعنى ان « السينما تغذى السينما » وفقا للفكرة التى يحلو لبوب روزن ، استاذ نظرية السينما بلوس انجلوس، ان يكرها - وقد عمد سكورسيسى الى اضافة صبغات والوان مثيرة بابتدال على صور عالم نيويورك السفلى ، كما كان شائعا فى افلام الشوارع خلال الأربعينات ، فاضاف بذلك نوعا من « الحقيقية » التذكيرية الى واقعية الصور - اما العامل الثانى فهو ايدىولوجى الصبغة ويعتمد على الخوف من الفوضى الكامن لدى كل انسان ، ولكنه متاصل فى صميم تكوين المتفرج الأمريكى .

ولقد برع سكورسيسى فى تلك الواقعية ولكنه قرر فى بداية الثلث الاخير من الفيلم ان يتدخل شخصا من خلال الاخراج واستخدام الكاميرا (ان لا تزال توثقه بعض النوايا البريختية) وأن يتخلى عن تضامنه مع بطله فيحطم بذلك تقمصنا له ، ويقول لنا ان سائقنا المكلف باصطحابنا معه فى جولاته بشوارع نيويورك ما هو فى الواقع سوى انسان مريض نفسيا وخطر - وقد تدخل سكورسيسى بقوة فى بداية المشهد الذى يحاول فيه ترافيس قتل بالانتاين ، المرشح لرئاسة الولايات المتحدة قبل انتهاء الفيلم بعشر دقائق ليبرز لنا جنون بطله المدمر ويزعزع استسلامنا وغفوتنا التقمصية ، فكان مخرجنا شعر بأنه يتعين عليه ان يضرب بقوة لكى يجعل المتفرج يفلت قبل وقوع التحول الصاعق . ويوضح روبرت راي فى مؤلفه « اتجاه معين فى سينما هوليوود » ،

الى اى مدى تحتل بداية هذا المشهد موقعا مهما فى فيلم سائق التاكسى فهو يعتبر هذا الفيلم ، على نقيض وجهة نظرى « الفيلم الشعبى الذى اجرى افضل تصحيح فى السينما الامريكية منذ المواطن كين » . فوفقا لافتراض راي يكون سائق التاكسى فيلما « تم تصحيحه » ، لانه يتيح الفرصة للمنتج لى يتخلص من آن الى آن من انبهاره بالقصة ويتخذ موقفا موضوعيا ويبدى راي انتقاديا بخصوص اغتراب الانسان فى مجتمع اصبح نهبا للعنف . ويبدو لى - على العكس - ان تدخل المخرج الصريح فى بعض مقاطع الفيلم للحكم على ترافيس لا يؤثر كثيرا لأن المتفرج يواصل تقمصه لشخص بطله خاصة وانه يشعر بقرب وقوع التحول الذى يريد بالأخص ألا يفوته .

ويتبدى تماما أوضح تدخل من جانب المخرج فى اللقطة الاولى من مشهد الحشد الانتخابى حول بالانتاين . فهذا التدخل الذى قلنا عنه ، تمشيا مع ما اعلنه راي ، انه اقوى تدخل فى الفيلم ، كان يتعين ان يدفعنا ونفقا لاستراتيجية سكورسيسى ، الى مراجعة تعاطفنا مع ترافيس بحيث يتحول الى نوع من الارتياح بل والنفور . فبالانتاين المرشح لمنصب رئيس الولايات المتحدة يقف خلف المنصة فى مواجهة الجمهور استعدادا لالقاء كلمة ، والكاميرا مثبتة أولا على شخصه وفريقه المحيط به ، ثم تلجا بنقلة ملحوظة الى حركة بانورامية بطيئة من اليسار الى اليمين ، حيث تنساب على الجمهور مع التزامها طوال هذا المسار بأن تكون عند مستوى الخصم حتى اننا لا نرى اى وجه فى مجال الشاشة ، ثم تتوقف الكاميرا فى لقطة كبيرة على صدر شخص غير معروف لنا يرتدى سترة كاكية اللون ، وتظل ثابتة فى ذلك الوضع طوال الوقت اللازم لى تظهر يدا مجال الشاشة يدا هذا الشخص لى تتمكننا من فتح علبة صغيرة من المعادن والنقاط قرص منها . واخيرا تنطلق الكاميرا فجأة فى حركة بانورامية رأسية ، لنجد امامنا ترافيس وهو يبتلع القرص فى لقطة كبيرة . وهكذا تمهد سكورسيسى بأن يحضر لنا ترافيس يصعب التعرف على معالمه ويعرضه علينا أولا عن طريق الحركة البانورامية الممتدة عبر الجمهور ، ثم من خلال الحركة البانورامية الرأسية حتى وجهه . ويبدو لنا السائق فى شكل هندي من قبيلة المووك ، رأسه حليق فيما عدا خصلة من الشعر تتدلى من قمة رأسه الى قفاه ، وترسم على وجهه ابتسامة مقلقة تجمع بين الرضا والغرور .

ومن الواضح أن سكورسيسى أراد أن يفاجئ المتفرج بتدخله لفترة وجيزة (هذه اللقطة التى تشكل المشهد بأسره لا تستغرق سوى ثلاثين

ثانية) • وهو ناجح بلا شك على هذا المستوى خاصة وأن المشهد السابق قدم لنا ترافيس وهو يستعد للحصول الصاعق في غرفته ، مع حرصه على ألا يشي بما يضمه ، حتى لا يفقد بذلك متعنتا بالكشف مقبدا عن الوجه الجديد لبطله • لقد قرب الكاميرا بحيث نتمكن من رؤية بعض الشذرات المبكرة للاستعدادات التي يجريها ترافيس بأشراك جزء فقط من جسمه فيها : زيت التلميع الذي يقوم بتدفقته لتليينه ، وحذائيه وهو يعده ويضعه في قدميه والزهور الجافة التي أعددتها له بتسى وقد راح يحرقها وكأنه يقطع بذلك صلته بسلوكه السابق الرومانسى وغير المجدى ، والسلاح الآلى الذى يثبته فى حزامه أو يخرج من غمده المعلق بساقه ، والسكين التى يشحذها وهو ممسك بها عند مستوى الخصر ، أما ملامح الهندى الموهوك فلا يعدها ترافيس أمامنا ، بل يهيئها المخرج سرا فى المجال الخارجى ، بعيدا عن انظارنا ، لكى يقذف بها فى وجوهنا فى اللحظة المطلوبة • ولا بد أن يفاجأ المتفرج بالطبع لأنه ما كان يتوقع أن يرى رأس بطله وقد تحول على هذا النحو • ولكن هل تكفى تلك المفاجأة لتغيير نظرة المتفرج « وتصحيح » رؤيته وكبح ما ينتظره من بطله وحاجته الى التحول المنتظر فى نهاية الفيلم ، أى دفع المتفرج لأن يقول لنفسه « هذا الشخص الذى جعلت منه وسيطى ومرشدى ، والنائب عنى وبشيرى ، والمعبر عن ردود فعلى المعترفة بجميلى فى خضم عنف نيويورك فى الليل ، اتضح لى فجأة أنه مجنون وأنه سيكون من الصعب أن أوصل مساننتى له ومساننته لى » !

أبدا ، لأن كل الأمور تعود الى وضعها الأول بمجرد زوال المفاجأة التى لا تدوم سوى ثوان معدودات : فالكتابة تصبح غير مرئية من جديد ، أى أن صاحبها يتصرف كالمعتاد « كما لو لم يكن هناك » • وتلك هى بالضبط الاستراتيجية الواقعية ، لكى تتواصل الرواية من جديد • وزد على ذلك ، ما هو مصير هذه المفاجأة ، اذا تعمنا حقا فى الأمر ؟ لقد تم الاعداد لها مقدما وببرت بعناية بحيث تحول عدم توقعها ، الذى كان لابد منه لضمان وقعها وتأثيرها ، الى مجرد خدعة • لقد عودنا سكورميسى تدريجيا وطريقة مأكرة على سلوك ترافيس الغريب وعنفه المكبوت • والحق أننا لم نكن نتوقع أن نرى وجه ترافيس على هذا النحو • ولكن المونتاج اللفظ الذى وصفته ثورا والذى كان يعد قورا لظهوره يثير فى نفوسنا الرغبة فى أن نرى ترافيس وقد تحول وكف أخيرا عن مواصلة تسكعه وراح يستعد للتحرك • ويمود ذلك الى سببين كلاسيكيين للغاية فى السينما أود أن أتعرض لهما باختصار لأنهما يضاعفان من واقعية الفيلم •

فمن جهة يشكل استعداد ترافيس للمعركة فى غرفته أحد المشاهد التقليدية ، بل والطوقسية المتوفرة بوزارة فى الأقالام الشعبية الأمريكية منذ نشأتها . ولا عجب فى ذلك ، لأن تلك الطوقس تتلاقى مع خبرتنا الذاتية فى مجال الاستعداد البدنى والنفسى للقيام بأى عمل كان . وبوسمنا أن نندارس العديد من الأقالام الهوليدوية الناجحة ومنها بالأخص مسلسل أفلام **روكى** (التى سنمكف على أية حال على حل شفرتها) ، ابتداء من مشاهد التدريب على الملاكمة التى نقيم جسرا بين مشاهد التشجيع والتحول . ومن جهة أخرى قدم لنا المخرج باستطالة وفى لقطات مكبرة وفى مركز الشاشة القواد ماتيو ، شرير الفيلم السافل حقا الذى يحتضن فريسته الشابة إيريس ويرهبها قبل مشهد استعداد الممثل الرئيسى للمعركة حيث عرضه سكوريسيسى على المتفرج ولكن من وراء ظهره ، دون أن نرى وجهه . انه الحيز السابق على المشهد الطوقسى الذى تكلمنا عنه بخصوص فيلم **سان فرانسيسكو** وهو يقدم للمتفرج على انفراد ، قبل دخول الممثل فى ذلك الحيز . وهكذا تظل تسيطر علينا نحن المتفرجين صورة ماتيو ، القواد الذى يتعين القضاء عليه ، طوال الوقت الذى تستغرقه استعدادات ترافيس ، بينما انتقل ماتيو الى خارج المجال ، الى حيزنا المتميز حيث نستمتع مقدما بالانتقام منه . ولا يترك سكوريسيسى الأمر للمصادفات ، ويذهب الى ابعاد من ذلك يجعل ماتيو رهينة للمتفرج بينما يتأهب البطل للقتل ، حقا ، . بل انه يسمح رمزيا للقاعة بأن تطلق النار مقدما على السافل فى نهاية المشهد الذى تصبح فيه إيريس عاجزة عن التحرك ، تظهر لنا صورة ماتيو من الظهر فى لقطة كبيرة تتحول عن طريق الطباعة المزدوجة الى لوحة مرمى حقيقية فى قاعة للرماية يتدرب فيها ترافيس . وقد يقول جودار عن سكوريسيسى بهذا الخصوص انه تعلم من فريتز لانج (فقد قال عنه فريتز لانج انه يدفع المصور الى تسديد الكاميرا نحو شخصياته بدقة تامة ، كما لو كان يستخدم بندقية مزودة بجهاز تصويب الكسرونى) . وعلى أية حال فان ماثصورته بولين كابل بالخصس بخصوص **سائق التاكسى** ، واشرنا اليه من قبل ، كان يقوم فعلا على اساس متين .

ولكن الرأس الغريب للهندي الموهوك الذى ينتحله سائق التاكسى لا يتفق مع المستوى . فنحن متأهبون تماما ، بل ويكاد صبرنا ينفد ونحن ننتظر ان يتم بطلنا تمريناته وينضم اليه وان يكون رأسه ملأما بالذات لكى يقودنا معه نحو « الانفجار » المتمثل فى المنجحة الختامية .

وكان لا بد وأن ينفع رأس الموهوك فجأة بلقطة مكبرة من المشهد كما لو كنا بصدد مهرج ينطلق من غلبته ، لكى يستدرج المتفرج نحو التخلي عن تضامن مع البطل المجرم الذى يمسك على أية حال بزمام الرواية . ولنا أن نتساءل : هل استخدم رأس الموهوك هذا كتنقيص لتحرير المتفرج الذى لا يمكنه أن يتباعد عن بطله الا ليرتدى -ون أن يدرى فى النفور العنصرى ؟ الحق أن المتفرج لا يتمكن من « تصحيح » علاقات التواطؤ بينه وبين الشاشة الا بقدر ما تجعله الأخيرة فى مواجهة التشويه السمعى والبصرى للحقيقة - ومما يدعوا لدهشة أن روبرت راي ، الناقد المحنك اعتبر سائق القلکسى « الفيلم الذى أجرى أفضل تصحيح فى السينما منذ المواطن كين » . ايمكن أن يكون قد غاب عنه أن شهرة فيلم أورسون ويلز تعود من وجهة نظر الاستراتيجية الهوليودية المقدسة ، الى أنه أكثر الأفلام مناهضة للأمركة لدى استوديوهات كاليفورنيا الكبرى . ولكن هل لم يتبين أبدا لأورسون ويلز أنه أقدم على عمل مناهض بصراحة للأمركة ، أم أنه أسرك ذلك جيدا ولكنه ركب رأسه وصنع ما راق له ؟ على أن جريج تولاند ، المصور الذى أجاد تصوير هذا الفيلم للسينما ، تعرض لانتقادات حفظة التقاليد الأرثوذكسية للفن السابع الأمريكى لتجهجه على « الذات الواقعية » ، حتى انه قضى بقية سنوات حياته المهنية فى إعادة النظر فى موقفه وفى تصحيح « لقطات المنظور الملتوية ، والظلال الكثيفة ، وزوايا التصوير المنافية للواقعية » فى فيلم المواطن كين .

الفصل الثامن :

تسلط الوثائقي على الرواية

لنرجع مرة أخرى الى رد فعل المتفرج في دار العرض ، وذلك لسبب بسيط وهو أن الفيلم الشعبى الأمريكى لا يصبو الا الى الاستفادة برد الفعل هذا باكبر قدر ممكن من الفاعلية ، وانا موقن شخصيا بأن هذه القاعدة المعهودة على أية حال والمتبعة في كافة الفنون الشعبية لا تطبق بقوة غير مألوفة الا في مجال السينما الهوليودية ، وقد سبق أن تبين لنا أن الافراط في الواقعية المميز للفيلم الأمريكى هو الذى يؤمن له تلك الفاعلية الفريدة وذلك التأثير البالغ في تاريخ السينما من خلال رد فعل رواد السينما • وبوسع القارئ الرجوع الى افلام أمريكية حديثة العهد لكي يتضح له بسهولة الى أى حد ترتبط ردود فعل الممثلين ، وبالتالي ردود فعل القارئ نفسه ازاء واقع الأوضاع والبيئة ، وكل منهما يكاد يكون تسجيليا صرفا فالأفلام الخاصة بفييتنام تكشف لنا تلك الواقعية المفرطة بشكل خاص • ولنلق نظرة على آخر افلام تلك السلسلة ، الا وهو فيلم صباح الخير يا فييتنام (اخراج بارى ليفنسون ، ١٩٨٧) فنجم الفيلم روبى وليامز الذى يؤدى دور اندريان كروناور مقدم البرامج الشهيرة ، ممثل بارع في التقليد • وقد تعرفنا على مواهبه في مجال الكوميديا في المسلسل التلفزيونى المسمى هورك وميندى (١٩٧٨ - ١٩٨٢) وكذلك في فيلم يويائى (اخراج روبرت التمان ، ١٩٨٠) • على أننى لا أنرى التنويه بالذات بأداء روبى وليامز المتميز في صباح الخير يا فييتنام • فالأمر الذى يميننا هنا في المقام الأول ، كما تمونا ، هو ردود الفعل أزاء أداء النجم ، وهى بهذه المناسبة ردود دول الممثلين المحيطين بمقدم البرامج ، ومنهم بالأخص الكابتن جارليك انزجى ، وكذلك ردود الفعل التسجيلية المستقاة من واقع حياة كل من سكان البلاد ذوى الأصل الآسيوى والعسكريين الأمريكين ، وهو واقع يهيم عليه صوت مقدم البرامج وموسيقى الروك التى يمتطى صهوتها ويلهب ظهرها •

ولننقل أولا مع بداية تحليلنا ان صباح الخير يا فييتنام الذى يختتم مسلسلات أفلام « الحرب القذرة » التى تبرىء الأمة الأمريكية من تلك الجريمة ، يقدم نموذجا للواقعية التى تعمل فى خدمة لقطات رد الفعل ، ولذا يتعين ان نفحص ذلك عن كثب .

فروبين ويليامز ، المؤدى لدور اندريان كروناور لا يتسواجد وحده أبدا . ونشاطه كمقدم برامج الذى يشكل فى حد ذاته رد فعل هائل وفظ ازاء حرب فييتنام ، يعتمد باستمرار ويرتكز على جملة من ردود الفعل الموزعة ابتداء من اللقطات القرية للغاية حتى اللقطات البعيدة ، ومن اللقطات الكبيرة القربية وتلك الجامعة التى يشترك فيها عدة اشخاص ، مزودا باللقطات المتوسطة لبعضهم . غير ان ردود الفعل المنتظمة بشكل خاص والمتكررة فى لقطات كبيرة ازاء أداء اندريان كروناور وتعليقاته الاذاعية اساسا تأتى من جانب الكابتن جارليك الزنجرى 'اللطيف المعشر ، صاحب الجسم الضخم والمفتقد للمهارة والمفتتح فى الوقت نفسه ، الذى الحقته الادارة العسكرية بخدمة مقدم البرامج . ويفتتح الفيلم بجارليك كما ينتهى به . فنحن ننتظر النجم فى مطار سايجون بصحبة الكابتن جارليك كما نبقى معه ونستمع فى حضوره ايضا لآخر رسالة لبطلنا بعد طرده من فييتنام . وطوال أحداث الفيلم ، منذ وصول البطل وحتى رحيله ، ينشط جارليك فى ظل كروناور ، مؤديا مهمة ابراز قيمة الأخير . وقد تكفل مصورو الفيلم ومنفذو المونتاج بعملية توظيفه لابتداء ردود فعل متميزة وإيجابية للغاية ، فهو يتسم ويطلق القهقهات وينظر باغتباط ويصفق متجاوبا بذلك مع أداء النجم الذى تتواصل ردود فعله المناهضة لحرب فييتنام والضبطات المعظام المؤتمنين بها والعاكفين على مواصلتها . ويقوم الكابتن جارليك هنا بالنسبة لكروناور بنفس دور اد ماكسهاون بالنسبة لجيمى كارسون ، ونانسى بالنسبة لرونالد ريجان .

اما اختيار زنجرى لتنفيذ لقطات رد الفعل فى هذا الفيلم فهو نابع من الاستراتيجية التجارية والسياسية العليا . ففى العديد من الأفلام الأمريكية الحديثة - ومنها روكى - ٣ ، يتولى زنجرى مهمة مساعدة البطل الأبيض على القيام بمشاريعه . بل انه يصل الى حد تأنيبه عندما يتقاعس وتخونه شجاعته ، ويسمح لنفسه بتلقيته بعض الدروس فى الوطنية . ونحن هنا نعيون عن الشخصيات المرموقة التى كان ستانلى كرامر يكلف سينفى بواتيه بادائها فى سنوات التمرد التى راج فيها شعار « الأسود جميل » ، مما كان يتطلب ان يبدى الأبيض

أعجابه بالجنس الزنجرى بقية امتصاص غضب السود وتبرئة الأغلبية
البيضاء فى نفس الوقت •

بيد أن الأحوال تغيرت فأعانت شخصيات مثل جارليك وأبولو كريد
(الملكف بابرار روكى بالبو فى روكى - ٣) الأقلية الزنجرية الى وضعها
التاريخى والأبيولوجى بتكليفها بمهمة التعرف على البيض العظام
الذين يعبرون عن قيم الأمة المعرضة للأخطار ويساندونها فى مسيرتها
نحو النصر •

والمتفرج على فيلم صباح الخير يا فييتنام مربوط بقوة بالشاشة
من خلال ردود فعل جارليك الزنجرى التى تزيد من تألق روبن ويليامز
فى دور مقدم البرامج اندريان كروناور • ونحن هنا بصدد المستوى الأول
لريط المتفرجين بالشاشة ، وهو مستوى يمكن أن يحققه المسرح بشكل
محترم • غير أننا بصدد السينما ، والسينما الأمريكية بالذات التى
برعت فى فن توحيد الأحياء البعيدة للغاية بعضها مع بعض • فجارليك
تقريب جدا من النجم ليتجاوب مع حركاته البهلوانية وتعليقاته الوقحة
ومحادثاته لنيكسون وجونسون وكروتكايت ، ينسب عنه باستمرار
أشخاص آخرون أصابهم الذهول هم أيضا وراحو يتلعمون ويستمعون
الى مقدم البرامج عن بعد الى حد ما فى خلفية الشاشة وراء زجاج
استوديو التسجيل ، أو ينوب عنه مستمعون مجهولون للبرنامج الاذاعى،
خارج الحيز المتميز الخاص بالبطل ، ومنهم الفييتناميون فى شوارع
سايجون ، والجنود الأمريكيون فى ثكناتهم أو فى ساحات القتال •
كما أن المحاكاة المضحكة من جانب ويليامز وبالأخص مونولوجاته
الصاخبة التى تجمع وتكرر مرارا وتصرخ بمشاعر فييتنام المكبوتة تنتقل
الى المتفرجين (وفى مقدمتهم المتفرجون الأمريكيون) عن طريق سلسلة
من لقطات رد الفعل المتشابكة والمتوالية باستمرار والمصورة من أقرب
المسافات حتى أبعدما • وتجاوبنا الحميم مع بطلنا (فنحن نحب مقدم
البرامج اندريان كروناور تماما كما يحبه أسفقاؤه المحيطون ، كما أننا
نكره خصومه من كوادز الجيش ، تماما كما يبادلونه هم الكرلمية)
انطلاقا من تلك المواقع المتميزة التى تدور فيها الأحداث يجعلنا جزءا
من تلك اللقطات الجامعة لواقع فييتنام •

ولنلاحظ أن أداء مقدم البرامج التأثير للضحك وتعليقاته اللاذعة
وكذلك قصة حبه الصغيرة والمغامرات المرتبطة بها تصل إلينا بشكل غير
مباشر عن طريق ردود فعل الذين يرونه وهو يتصرف من أجلنا ومثلنا •

ومن جهة أخرى يصيب الأداء الشفوي لبطلنا بشكل مباشر ومتوازن فيبتنام بلد سكان المدن والقرى الأصليين ، وفيبتنام الجنود الأمريكيين في ثكناتهم وأثناء العمليات العسكرية . وصور فيبتنام التي نشاهدنا على الشاشة ونستمع من خارج مجالها الى صوت مقدم البرامج ، بطلنا الحميم ، عبارة عن نسخ طبق الأصل لصور الحرب القذرة ، التي تتوالى منذ ثلاثين سنة على شاشاتنا الكبيرة والصغيرة . انها مجرد كليشيهات ونماذج مكررة لم تعد لها قيمة متميزة ، وانحصر دورها في ان تكون اشارات صرفة للتعرف على الواقع . فهذه الصور لا تزدى اطلاقا الى تعميق ما نرى ونسمع من جانب بطلنا . فهي لا تنتقلنا ، مثل الأعمال الفنية مما هو معروف بقدر اكبر الى ما هو معروف بقدر اقل ، ومن المفرد الى الجمع ، على حد قول اميرتو ايكو الكاتب الايطالى التخصصى فى علم الاشارات والرموز ودلالاتها . وهى تكتفى بتعزيز ما نعرف أصلاً وتحصره فى تلك الحدود وتعتبره امراً مفروغاً منه .

وهؤلاء الفييتناميون والأمريكيون المتفرغون للقيام بأعمالهم فى لقطات جامعة تسجيلية صرفة ، بينما تنهال عليهم تعليقات مقدم البرامج مصحوبة بإيقاع الموسيقى الروك ، لا يعرفون ويليامز . وهم يكفون فى الحقول أو يتجولون فى شوارع سايجون الزاخرة بالمروضات ، ويحاربون فى الأدغال أو يخيمون فى المراء . والحق أننا نشاهد فى العديد من اللقطات الجامعة ونصف الجامعة عسكريين أمريكيين يتجاربون مع مقدم البرامج وهم يستمعون اليه من خلال الترانزستورات ويهزون رؤوسهم تعبيراً عن التأييد على إيقاع كلماته ، أو يعلنون استحسانهم بصوت مرتفع . غير أنهم محصورون فى حدود ردود الفعل المجهولة الهوية للأغلبية الصامتة . وهم لا يرون بطلهم هذا ولا يلتقون معه فى حيزه . ولذا فإن نظراتهم لا تشارك فى تغذية ردود فعل الجمهور فى القاعة . فهم خارج الرواية ذاتها ، قابضون فى الجانب التسجيلى حيث لا علاقة بين المشاهد (بفتح الهاء) والمشاهد (بكسر الهاء) غير ان من المفارقات حقاً أن تلك الأبعاد التسجيلية فى فيلم صباح الخير يا فيبتنام هى التى تجعل السرد الروائى والملاقة بين الشاشة والقاعة جذابة للغاية بشكل لا يقاوم . فهؤلاء الذين لا يشاركون فى التمثيل : العامة فى الشوارع الفييتنامية والمسكرات وساحات الحرب لا يعرفون فى الواقع شيئاً عن بطلهم هذا وإن كانوا يسمعون صوته الذى يشومه أزيز ترانزستوراتهم أو نبضيات مكبرات الصوت . أما نحن المتفرجين فى قاعات العرض فتحظى بخصوصيتنا الوثيقة مع بطلنا ، عن طريق ردود الفعل بالطبع . ونعيش معه بواعى قلقه ومشاعره العاطفية

وإفكاره الخاصة ومغامراته المجنونة ، وكل ذلك بدرجة أكبر بالمقارنة مع الأشخاص القريبين منه . فهم يظهرون في لقطات بعيدة بينما نحن معه في اللقطات الكبيرة التي تصل إلى حد الاندماج . ولذا فإن نظرتنا إليهم دوية للغاية .

وهذه البنية الثنائية القائمة على التسجيلات والرواية التي نصابها بشكل واضح ومتقن في صبح الخمر يافيتنام نجدها في كل أفلام السينما الأمريكية الشعبية نصف متوارية أو متخفية بين ثناياها . وقد نجحت تلك البنية ، في مقدمة عدة عناصر أخرى ، في جذب المتفرج لمشاهدة أفلام الكوارث التي راجت في السبعينيات وطبعت ذلك العقد (إذ كان يتمين إعادة الأبطال الإيجابيين إلى مراكزهم السابقة بعد التخلي عنهم في الستينيات) . ولقد انطلق ذلك العقد بفيلم المطار (١٩٧٠) ليجنح إلى الهزل مع فيلم مجانيين في الجو (١٩٨٠) . وقد شملت هذه البنية المزبوجة أفلام المطار الأربعة ، فخلقت بطريقة نموذجية الحركة بين مقاعد المسافرين وقمرة قائد الطائرة لتحلق بالمتفرج على جناحي الرواية ، وذلك هو التردد جيئة وذهابا بين العالم الدارج والقوم المتميزين ، وبين اللقطات العامة للمسافرين مجهولي الهوية الذين لا دراية لهم بما يحدث واللقطات الخاصة والمتفرقة لقمرة القيادة حيث يجلس أحد المتفرجين مع أبطاله القباطنة أمام أجهزة قيادة البوينج ٠٠٠ والرواية . ولنتضمن عن كثب في تلك اللقطات الخاصة بالركاب الجالسين على مقاعدهم داخل الطائرة . إن أمرهم يعني بشكل مباشر المتفرجين في قاعة العرض بمعنى أنهم يسهمون في نقل هؤلاء المتفرجين إلى قمرة قيادة الرواية . ولن الجأ هنا إلى تحليل مشاهد أحد الأفلام الأربعة لذلك المسلسل بطريقة منتظمة لأنني لا أسمى إلا إلى تسليط الضوء على الاستراتيجية الأساسية المتبعة في الأفلام الأمريكية الشعبية والتي اتضحت بكل جلاء في دراستنا لفيلم صبح الخمر يا فييتنام مما يتيح لنا إمكانية ملاحظة ذلك في أفلام الكوارث . فلنعد إذن إلى البوينج ٧٤٧ لنرقب المسافرين على متنها .

عندما تتوفر إمكانية تقديم لقطات للركاب عن بعد ، بحيث تتلشى ملامحهم وسط جمعهم ويتعذر التعرف عليهم شخصيا ، أو تصوير لقطات لهم من زوايا تخفي هوياتهم ، لا يتردد المنتجون في استخدام أرشيفات التسجيلات أو تصوير ركاب حقيقيين في طائرة حقيقية . وفيما يتعلق بالصور الداخلية في لقطات جامعة يتم اللجوء إلى نفس الطريقة المتبعة بالنسبة للصور الخارجية للمطار أو للطائرة وهي محقة

فى السماء • وهنا لن يتربد المنتجون فى استخدام التسجيلات بشكل مباشر • وهكذا نعود مرة أخرى الى المركز العصبى للواقعية السينمائية الأمريكية التى تسيطر عليها فكرة الالتصاق تماما والى اقصى حد ممكن بالواقع الأمريكى ذاته ، حتى ان هذه الواقعية تنتمى الى اللقطات التسجيلية اكثر من انتمائها الى الرواية • وعندما يتعذر الالتقاط المباشر لصور طائرة حقيقية على الفيلم الخام نظرا لعدم توفر المال أو الوقت اللازم لانتظار سماء صافية أو عاصفة رومانتيكية لزوم ضمها الى نسج القصة ، يتم اللجوء الى آل ويثلوك ، وهو أحد اكبر خبراء هوليوود فى مجال الخدع السينمائية منذ ما يربو على أربعين سنة • وقد التقيت مع آل ويثلوك فى ورشته باستوديو شركة يونيفرسال فى هوليوود، فى الفترة التى كان يعمل فيها لحساب فيلم **الطائر ٧٧** • ويلتزم ويثلوك تماما بتقاليد المصورين الأمريكيين ، اسلاف المصورين الفوتوغرافيين الذين كانوا يستخدمون نسخة شديدة الشبه للنموذج حتى يصبح من الصعب التمييز بينهما • وقد عرض على نموذج ليونج ٧٠٧ صنعه لهذا الفيلم بالاعتماد على صورة مكبرة للطائرة • كان طول الطائرة قديمين فقط ولكنها منفذة بدقة شديدة للغاية • وقد علقها فى الورشة بأسلاك غير مرئية • وخلف هذه النسخة المصغرة للطائرة كانت هناك سحابات صغيرة مصنوعة من مادة سيلولوزية أشبه بالقطن ومعلقة هى أيضا ، ومن الممكن جعل هذه الطائرة والسحابات المصاحبة لها تنساب خلسة فى الفيلم عند تصويرها مع خلفية زرقاء باهتة ، لاعطاء الانطباع بانها تطير فى جو صاف • ومن الواضح انه لا يتم اللجوء الى خدمات خبراء مثل ويثلوك الا كحل لا مئاص منه • فهى الملائم الأخير بالنسبة للمنتجين الذين استنفدوا كافة امكانيات الواقعية • وما كان يمكن ان يطلب إيرفينج آلن من ويثلوك ان يصنع له نموذجا لهيلكوبتر لا يكلف سوى بضع مئات من الدولارات لكى يفجره فى اللحظة المناسبة فى لقطة كبيرة فى فيلم **الجحيم الملقه** (١٩٧٤) لو كان بوسعه ان يدمر هيلكوبتر حقيقيا يبلغ ثمنه عدة ملايين من الدولارات • وبوسعنا ان نتصور فرحة كربول الصامرة اذ تمكن من تحقيق حلمه فى فيلم **نهاية العالم** (١٩٧٩) ، حيث اقام جسرا حقيقيا وسط الأدغال تكلف مليونى دولار ، لا لشيء سوى ان يفجره فعلا فى سياق أحداث الفيلم •

وهكذا يمكننا ان نفهم لماذا يعتبرون البديل الذى يحل محل البطل فى اللحظات المحفوفة بالمخاطر ، دخيلا يستحسن الاستئناء عن خدماته، وضربا من الجبن يتفاخر مخرجون شجعان مثل راؤول والش بعدم التردى فيه أبداً ، وغشا لا يرتضيه كبرياء نجوم مثل بلمونتو وستالونى • وفى أحد مشاهد **الجحيم الملقه** المشتعلة والخطرة للغاية دفع جسون

جيارمين ، وهو احد مخرجى الفيلم ، دفع روبرت فاجنر الى اقصى حدود امكاناته وسط الجمر تقريبا قبل أن يلجأ الى بديل يحل محله ، بحيث لا يتمكن المتفرج من أن يرى شيئا سوى النار المشتعلة . ولا تتم الاستعانة بخبراء فى الخدع السينمائية من أمثال ويثلوك لاستنساخ الواقع الا عند استحالة التصوير الواقعى . وقد طلب ويليام فرay ، منتج المطار ٧٧ ، من ويثلوك أن يرسم له مبنى البيت الأبيض بكل بقعة لكى يحلق امامه النموذج المصغر للبوينج ، لا لمسبب سوى أن الحكومة الفيدرالية فى واشنطن رفضت التصريح له بتصوير طائرة بوينج ٧٠٧ حقيقية فوق البيت الأبيض الحقيقى .

وباختصار ، تتسلط الوثائقية التى لا تشارك فى التمثيل على الأداء الهوليوودى . فالغاية بالنسبة للممثل ، خاصة منذ عهد سترامبرج ، هى الا يمثل ، وعليه الا يكتفى بعدم الظهور ، بل وأن يقتلشى تماما . على حد قول جودار فى فيلم راع يميئك . وسوا فيكم أخيرا بما رحبت أبحث عنه فى الصفحات السابقة : اذا كانت الرواية السينمائية الأمريكية طبيعية الى هذا الحد فذلك لأن لقطات رد الفعل التى تتخللها هنا وهناك تعززها باستمرار اللقطات الوثائقية وعمليات اعادة بناء الواقع باقصى قدر من الدقة .

ولنعمل تفكيرنا مرة أخرى حول تلك الظاهرة ونستكمل ما جاء فى الصفحات الأخيرة قبل أن نعود من جديد الى صباح الخير يا شييتام لكى يتكشف لنا المشهد الأهم والورقة الرابعة التى تستحوذ تماما على المتفرج وتنفذ به فى صميم الرواية وهو مسلوب الإرادة . فهذه السينما لا تحاول أن تلعب أو تتلاعب بالواقع أو أن تبتكر انطلاقا منه ، بل لا يهمها سوى شيء واحد الا وهو التثبيت به وتضييق الخناق حوله حتى تزحف روحه .

ولنعد اذن للمرة الأخيرة لسلسلة أفلام المطار ، والمجال والمجال المقابل ، وصغوف المقاعد فى الطائرة وقمرة قائدهما . ويتعين على المتفرج أن يندس كالشبح داخل الطائرة وهى محلقة فى السماء ليكون مع الركاب . ويسرى ذلك أيضا على ممطى صهوات الخيل فى أقلام رعاة البقر والمتسابقين بالسيارات أو القطارات . ومن المستحسن – استراتيجيا – اشراك عدد من النجوم مع الركاب الحقيقيين ، ومن الأفضل أن يكونوا غير معروفين لهم . فالنجوم موجودون أصلا فى حيزهم الخاص على مقربة منا ، فى قمرة الطائرة ولكن بعيدا عن أنظار الركاب العاديين . وعادة ما يطلب من الكومبارس أن يصرخوا كركاب عابيين ، بغض النظر عن مضمون الفيلم (دون أن ينظروا الى الكاميرا ،

كما يقال) • وعندما يتعذر تصوير ركاب حقيقيين في لقطات داخلية « بديكور طبيعي » في طائرة بوينج حقيقية ، يتم اللجوء الى كومبارس يطلب منهم ان ينصرفوا تماما كما يتصرفون في الواقع ولكن هذه المرة داخل مقصورة طائرة تم بناؤها في الاستوديو • ولكي تتحقق الخدعة على اكمل وجه ولا يلاحظ أحد الانتقال من الواقع الى نسخة منه .
يجرى تصوير صعود الركاب في طائرة حقيقية ، وسط حركة المرور في مدرج المطار •

ومن المفيد أن نشير بهذه المناسبة الى تقاليد السينما الأمريكية الراسخة في مجال الواقعية المصورة • فعلى سبيل المثال كان راؤول والش (أحد رواد الاخراج السينمائي الهوليودي ، بدأ نشاطه كمساعد لديفيد جريفت) يلجأ دائما الى رعاية بقر حقيقيين ككومبارس في افلام الوسترن المعنيدة التي اخرجها • واذا كان المخرج التعبيري الألماني فريتز لانج قد نجح في التشبع بالواقعية السينمائية الأمريكية فان ذلك يعود الى كونه قد تبني في انتاجه الألماني قبل الأخير ميم الملحنون (١٩٣١) المعالجة التصويرية الهوليودية المفرطة في واقعيتها • فقد استخدم في عدة مشاهد رجال عصافيات حقيقيين من برلين حتى ان الشرطة اضطرت الى مدهامة الاستوديو ثلاث مرات اثناء تصوير الفيلم • ومن المفيد أن نذكر أن فريتز لانج كان يهودي ، وهو يخرج هذا الفيلم في بدايات عهد النازية ، للانتقال الى الغرب وبالأذات الى لوس انجلوس • وكان فيلمه هذا بمثابة جواز سفر صالح تماما للحصول على تأشيرة لهوليد •

واذا كان الأمر يتطلب أن يتسرب بعض الكومبارس الى الطائرة التي تم بناؤها في الاستوديو ، دون أن ندري ، لزوم الواقعية ، فمن الضروري أيضا أن تبدو منهم وهم جلوس في مقاعدهم داخل الطائرة بعض الإيماءات البسيطة في مقدمة اللقطة دون أن يخل ذلك بالخلفية الواقعية في مجموعها • ولنتقرب الآن من الحيز المتميز بالنسبة للمتفرجين ، ألا وهو قمرة طاقم الطائرة ، مع الالتزام بمراحل ذلك الاقتراب • يجب أن نلاحظ في هذا الصدد سلوك المضيفات ، وهن عادة مضيفتان في افلام المطار • وحيزهما هو الممر الفاصل بين مقاعد الركاب ، وبالأخص بينهما وبين الحيز المخلق الخاص بقمرة القيادة حيث يقود النجسوم الطائرة ويشدون المتفرجين الى الرواية • والمضيفات هنا ممثلات يشاركن في أحداث الرواية ، وبالتالي فان نظراتهن المعبرة عن ردود أفعال تلقى التدريب اللازم • وهذه النظرات ليست سريعة مثل نظراتنا ونظرات الركاب المجهولي الهوية ، بل نظرات حرص السينمائيون على

تجديدا بدقة ، لأنه يجب « أن تستقر طويلا وتثبت » كما كان يقول لوتشينو فيسكونتي وهو يدرب كلوديا كاردينالي في فيلم **الفهد** . لقد تعرفنا على أولئك المضيفات مقديما ، قبل دخول قاعة السينما ، وكان لنا حظ رؤيتهن على حدة في بداية الفيلم من خلال مشاهد قصيرة وقبل المسافرين الذين لم يصادفوهن الا عند دخولهم الطائرة . والمضيفات يلاحظن بعض الركاب المتميزين ، مع حرصهن في الوقت نفسه على أن يضعن أنفسهن في خدمة سائر الركاب ، وعلى أن يكن على صلة وثيقة بالجمع الوثائقي المجهول الهوية . ولذا ستكون نحن المتفرجين خلفهن عندما يدخلن محراب النجوم الذين يتقرب مصيرنا الروائي على أيديهن ، وفي صحبتنا صور الركاب التي تؤكد الطابع « الحقيقي » لأدائهن . وعندما سيتقدم النجمان : القبطان ومساعدته ، معا أو كل منهما على انفراد (شارلتون هستون ، دين مارتن ، جاك ليمون ... الخ) وسط الركاب من أجل أحداث التحول ، ستكون قد انقضت فترة تشبع سبقت ذلك اللقاء ومهدت لوقوعه .

وبعبارة أخرى (ومع تجنب التمسك بالتعاقب الزمني) فإن واقع المطار الذي تم تصويره بشكل مباشر ، ينتقل من مجاله العام والتمهيدى. الى النطاق المخصص لركوب البوينج وإقلاعها . وبمجرد استقرار جميع الركاب المجهولى الهوية فى أماكنهم داخل الطائرة ، يظهر وسط هذا التصوير الوثائقي الناطقون باسمهم الذين يؤدون أدوارهم الثانوية فى إطار الأداء المخصص للمضيفات الجويات اللاتي يتزودن بسلك المتفرجين من الركاب ويذهبن للقاءة أبطال قمر القيادة باسمهم . وعلى اثر بضعة تمارين للتدريب على التصرف وعلى ردود الأفعال ، وأمام لوحة القيادة التي أعيد بناؤها بدقة شديدة ، يكون القباطنة مستعدين للالتقاء بالركاب ، خاصة عن طريق أداء المضيفات الذى مهد لذلك اللقاء (الذى لن ندرسه فى مجموعة أفلام المطار ، ولكننا سنجد بنيتة النموذجية فى صباح الخير يا فييتنام) المعتمد على نظام المشاهد والمشهد والمؤدى دوره بشكل مكثف . ولنقل اجمالا ان الجانب الروائي يندمج دائما مع الخلفية الوثائقية (أى دون أى ردود فعل) . ويجدر بنا أن نلاحظ أننا يجب ألا نعتبر هذا الوصف عملية تطوير زمنى تجرى من العام الى الخاص ، ومن الخارج الى الداخل ، ومن الوثائق الى الرواية ، وفقا لعلاقة سببية أوتوماتيكية ، وبلااية نقيصة ، كما هو الحال مثلا فى المشهد الأول من فيلم اضطراب (اخراج هيتشكوك ، ١٩٦٠) : مدينة غير معروفة فى لحظة جامعة ، وحى فى المدينة ، ومجموعة بيوت ، وناقذة وغرفة ندخلها ومنها تبدأ الرواية . انها

بنية عامة ، أود أن ألقى الضوء عليها لأنها تشمل السينما الشعبية
لامريكية وترسم حدودها .

فالوثائق هي التي تغذى إذن الرواية السينمائية الأمريكية ، أي
أن الواقعية التي لا تمت بصلة إلى التمثيل هي التي تواصل الأداء
الروائي للمجال والمجال المقابل وبالأخص لقطات رد الفعل . وعليه إذا
كنا أول واقف من ينظرون إلى أبطال الشاشة بوصفنا المتفرجين فنحن
لا نستطيع أن نتمتع حقا في وجوههم إلا لأن هناك خلفنا ، في الدرجة
الثانية ، أفرادا آخرين على الشاشة جاؤوا من الخارج . وهؤلاء
لا يتركونا ، مع أن نظراتهم غير محددة وموزعة ، ومتفقة مع الواقع
الخارجي . وهم يرسلون مندوبين عنهم لدى أبطالنا لكي يعبروا بكل
دقة وواقعية ممكنة عن احتياجاتهم . أما أبطالنا فلا يتوغلون بشكل
طبيعي للغاية في أدوارهم إلا لأنهم مرتبطون باستمرار بالجمع المجهول
الهنوي عن طريق من يمثلونه . وهكذا تتداخل حركة مزدوجة تدفع
المتفرج . فالحقيقة الدارجة والمبتذلة تصعد على مراحل متتالية نحو
النجوم ، بينما تنزل النجوم لكي « تنغمس » بانتظام في الواقع .
أما المتفرج في القاعة فهو جزء من الواقع اليومي ويعلم بعالم آخر
مثالي ، فهو يشارك في المسار المزدوج الذي يمكن أن يكون الحركة
السينمائية الأساسية . وهذا ما يحدث فعلا . فنحن في صف الأبطال
لأننا نود أن نتميز عن الجمع دون أن نقطع أبدا روابطنا معه . وتعود
قوة الفيلم عند هيتشكوك إلى كونه يحرص على أن يعرض علينا فردا
عاديا منغمسا في خبراتنا الزمنية والمكانية ولكنه يصادف أشياء غير
مألوفة . ومما يدل على أن هيتشكوك نجح في اكتشاف لغز السينما أن
السينمائيين الباحثين عن صيغ رابحة عكفوا على محاكاته منذ حوالي
نصف قرن . فرومان بولانسكي الذي فقد الهامه بعد فيلم **الحى الصيغى**
(١٩٧٤) حاول مؤخرا أن يستعيد مركزه بشكل يدعو إلى الرثاء في
فيلم **فراقتيك الهتشوكي البنية** .

لقد سبق لنا أن حللنا الدور الذى يؤديه الكاتبين الزنجى جارليك
نيابة عنا في فيلم **صباح الخير يا فييتنام** ، برود فعله التلاحقة إزاء
أداء مقدم البرامج وبعده الجسور بين الواقع البعيد والرواية . غير أن
المهمة الأساسية لمندوبنا جارليك ، التي تتمثل في المقام الأول في عملية
« الربط » ، تؤدي دورها بالأخص في نفس اللحظة التي يقرر فيها روبن
ويليامز الامتناع عن الاضطلاع بدوره كمقدم للبرامج الاذاعية .
ف عندما تتوقف الرواية عند هذه النقطة يأتي رد فعل جارليك في أقوى
صورة ، ان يعكف على مواصلة (أى الرواية) بالجوء إلى الواقع

التسجيلي . لقد نشب نزاع علني بين كروناور وعدد من أصحاب الرتب الكبيرة في الجيش ، يحلو لهم أن يفرضوا الرقابة على نشاطه . ويقدم كروناور استقالته بعد أن أعيته مقاومته لهم . وعندئذ يعرض علينا المشهد الكلاسيكي للبطل الذي دب اليأس في نفسه فراح يتعاطى الخمر حتى الشمالة في أحد البارات . وهكذا يتوجب على جارليك أن يلجأ إلى أقوى رد فعله . فهو يويخ أندريان كروناور ويعنفه ويلقى عليه المواقظ ، مذكرا إياه بارتفاع معدلات الاستمعا إلى برامج ، وبالحب الذي يكنه له الجيش والمستمعون مجهولو الهوية وبأعاجيبهم بشخصه وتأثيره غير المألوف على الجنود الأمريكيين . بيد أنه يشير إليه بالأخص إلى أنه لا يحق له أن يتنحى لأن هناك مسائل أساسية وتاريخية عليه أن يكشف النقاب عنها ، وأنه لمن الجبن أن يتخلى عن رسالته وينزوي خارج المجال ، بينما العالم بأسره يتطلع إليه وينتظر كلمته . ويواصل جارليك المهمة الموكولة إليه فيأخذه معه في سيارته « الجيب » ليجوب بها شوارع هاموي المزخمة ولكن أين سيذهب الكابتن الزنجي ببطلنا ؟ قد تصور أنه سيميده إلى موقع عمله في محطة الإذاعة . غير أن هذا التصرف قد يناقض مع سيكولوجية الطرفين : فجارليك ليس من النوع الذي سيجبر كروناور على التصرف على عكس مشيئته ، كما أنه لا يتمتع بالسلطة التي تؤهله للتدخل على هذا النحو . لا ، فجارليك يصبح معه نجما ، بعيدا عن الرواية ، وباتجاه الوثائقية .

وهكذا ينتزع زمام المبادرة من جارليك ، بعد بضع لقطات قاد فيها سيارته الجيب ويجواره كروناور . وفجأة تعجز السيارة عن التقدم في طريقها نتيجة لتكس فظيع لمشاحنات الجيش الأمريكي التي عطلت حركة المرور بسبب المناورات التي تجريها . وسرعان ما يحتاج الواقع العسكري كل مجالنا الروائي . فكان الجنود الذين شاهدناهم من قبل ، ولكن على بعد وخارج نطاقنا وهم منفعلون بصوت مقدم البرامج قد قرروا الالتقاء معا في هذا الحشد لكي يتمكنوا أخيرا من رؤية بطلنا . وقد تمت تهيئة كل ما يلزم لتحقيق ذلك اللقاء ، إذ توقفت فجأة المشاحنات بحمولاتها من الجنود وبايت تحيط بالسيارة الجيب التي يستقلها النجم . وجرى توزيع المشاهدين الخاصين بالشاشة في المحيط المباشر للمشاهد (بفتح الهاء) الرئيسى ، حسب المصطلحات السينمائية ، استعدادا للاعتماد على لقطات رد الفعل . وتلك هي البنية التداولية للمشاهد التي تضمن التوصل إلى الهدف بكل تأكيد . وقد برح بشكل خاص في استخدام تلك البنية والت ديزني المصاب بهوس لقطات رد الفعل . ولعلنا نذكر جميعا الحيوانات التي خرجت من كل فج في الغابة المسحورة في فيلم الأميرة والاقزام السبعة (١٩٣٨)

للتحلق حول البطلة وقرئوا اليها معا بحسب ، وكذلك كل منها على حدة - وسيميد ذلك الى اذماننا ايضا مختلف النظرات التي املوها على مارلين مونرو .

وفقا لما تقتضيه متطلبات الرواية ، يتولى جارليك المتخصص في لقاء النظرات على بطلنا ، يتولى مهمة اجراء التعارف بين مقدم البرامج والجنود ، فيقف داخل السيارة ويرفع عقيرته ويضاعف من حركاته لكي يتعرف الجنود على النجم الذي اقتسم مجالهم دون ان يدروا - والواقع ان جارليك يعمل جاهدا « لربط » الوثائق بلمحة رد الفعل لكي تسيّر الرواية قدما على خير وجه - ولم تكن الحركة الهزلية التي طبعت شخصية الكابتن بطول الفيلم بريئة في حد ذاتها لأنها كانت هي ايضا مسألة « ربط » : فمن عادات جارليك السيئة التي لا يتمكن من التخلص منها أن يدير مفتاح تشغيل محرك السيارة مع ان المحرك يدور أصلا ، مما يثير موقفا كوميديا بسبب الصرير الناتج عن هذه العملية - ولو تعمنا في الأمر لاتضح لنا حقيقة دور جارليك في القصة المقدمة لنا - انه دور تافه في الواقع لأن المحرك يواصل دورانه والسيناريو يؤدي مهمته ومقدم البرامج مهيمن على الموقف بنبزات صوته وبالصور والموسيقى ، دون ان يكون لجارليك أي دور في ذلك - فعلى صعيد العناصر الأساسية التي تحكم تعاقب الأحداث ما كانت القصة لتتقد أي جانب مهم منها لو لم يكن جارليك موجودا ، وهو شيء مثير للنرج لان جارليك زنجي - غير ان جارليك يصبح مهما للغاية من المنظور السينمائي (وفقا لنظام السينما الأمريكية بالطبع) لاستدراج المتفرجين نحو السيناريو وربط الشاشة بالقاعة ، وفي المقام الأول لدعم الجانب الروائي بالواقع الوثائقي ، مما يؤكد على أية حال ان الزوج يواصلون أداء دور السيور المتحركة التي تحقق النفوذ الأبيض في مجال الفنون السينمائية والاستعراضية .

وعليه ، يحاول جارليك جذب انظار الجنود الأمريكيين ، دون أن ينجح في البداية - وفيما عدا المتفرجين في القاعة الذين يحتاجونه لتعثر على بطلهم ، لا يبدي أحد اهتمامه بجارليك ، لا مقدم البرامج المنطوي على نفسه وهو قابع في مقعده وعيناه غافلتان ، ولا العسكريون الجالسون في صفوف على تلك الشاحنات دون أية فكرة عن تواجد النجم على مقربة منهم - ويتعين على جارليك أن يتمادى فيجبر كرونارو على اطلاق صيحته الاتذاعية التي جعلت شهرته تطيق الافاق : « جود ٠٠٠ مور ٠٠٠ نتج فيبي ٠٠٠ نام ! » لكي تطلق العصا السحرية للقطات رد الفعل السينمائي - وعلى الفور يتعرف الجنود على بطلهم ،

فيشتركون معنا في الرواية وتتصب انظارهم على كروناور ، اولا فى ككل متجمعة ، ثم فى حمولات الشاحنات ، ثم موزعين فى لقطات فردية كبيرة . ويمجرد اتجاه انظار الجنود نحو البطل الذى استبلوا عليه ، سيميل جاريك الى الاختفاء بعيدا عن حركة ردود الأفعال التى ستحكم ايقاع المشهد . وهو لا يظهر الا فى لقطات قليلة صامتة ومستقرة فى مكانه الى جانب بطله الذى استعاد نشاطه . لقد أدى دوره كتابع مكلف بمواصلة السرد ، وبإسعاد المتفرجين فى القاعة ، وبوسعه الآن أن يترك المجال ليمود الى مقعده فى السيارة قسري العين وسعيدا بقمسته .

لقد تهربت الدقائق العشر التى استغرقها لقاء مقدم البرامج مع العسكريين داخل الرواية وتميزت باستراتيجيتها المثيرة للاعجاب وبفاعليتها السينمائية . فسيهيمن النجم على مجالنا من خلال مسلسل نظرات المعجبين المحيطين به فى مجال الشاشة حتى أن الواقع العسكى سينصهر مع أدائه . فعلى اثر صيحة « صباح الخير يا فييتنام » تنتظم حركتان متوازيتان ، كل منهما مقابلة للأخرى ، ثم سرعان ما تختلطان معا : حركة الواقع العسكى الذى تخطى منذ لحظات عن لا مبالاته الوثائقية ، وحركة الرواية التى أفانقت من سياستها المؤقت (حيث كان النجم فى غفوة) لتتصل بالواقع . ويقدر ما تتميز ردود فعل الجنود الأمريكيين ازاء نجمهم بتفرداتها حسب أصولهم ، بقدر ما يندمج النجم أكثر فأكثر فى دوره كمقدم برامج . ومع تخلص الأفراد من هويتهم الوثائقية المجهولة واكتسابهم وزنا واحتلالهم مجال اللقطات وبروز ردود أفعالهم ، بمشاركة فى الرواية ، تتصاعد انطلاقة النجم ويزداد تألقا فى أدائه .

والحق أن روبن ويليامز لم يؤد أبدا دوره كمقدم برامج على مثل هذا المستوى التفوق الا فى ذلك المشهد الذى تدور أحداثه خارج استوديو التسجيل الإذاعى وفى حضور المستمعين . فهو يقوم فى مياحه ، كما تتوفر له امكانية تحقيق حلم كل ممثل سينمائى مؤمن بمنهج ستراسبرج ، أى تجنب الاتزواء فى اطار الشاشة ، وكسر الحائط الرابع والتشبث بواقع القاعة . فبإمكان ويليامز امتطاء صهوة هذا الواقع واظهار مهارته فى القفز والتشقلب . وهو لم يعد ملزما بمحاكاة واقع الحرب ليتأكد من مدى تعرضه للمقاومة ، كما لم يعد مرغما على اقحام ردود فعل مستمعيه من الجنود بالنق على ميكروفونه والتحريك فوق مقعده والرقص فى غرفة التسجيل ، فجنود فييتنام « الحقيقيون » (الذين تسربوا عن طريق بدائلهم فى لقطات كثيرة) موجودون هنا امامه

بلحهم ودمهم • ولما كان ويليامز متعطشا الى الواقع وفى حاجة ملحة الى الارتواء بالحقيقة المجسدة امامه لكى ينطلق بالشخصية التى تقصته فانه لا يكتفى بنظرات الاعجاب التى يحيطها به المستمعون اليه ، بل يبادر بتوجيه أسئلته للجنود ويدفع حوالى عشرة من بينهم الى التقدم كل بدوره على حدة لكى يعلن اسمه ويذكر مكان ميلاده ، مما يفسح عن تعبيرات وجهه وجرس صوته • وهكذا يستخلص النجم من بين الجمع انعسكى خامات تصلح لشد الانتباه اليه من خلال أفراد ذوى هويات متميزة يجذبهم لمشاركته فى الرواية فى لقطات كبيرة يعتمد عليها ويرتبط بها وينتشر من خلال اللقطات التى يظهر فيها • فهذا الجندي القادم من تكساس يوحى اليه بمحاكاة لكثة أمالى تكساس بطريقة هزلية • وهو يندمج فى ذلك للحظة قصيرة ليعود الى أدائه الأساسى ، ثم يعتمد بعد ذلك على جندي من ولاية فيرجينيا لينطلق بإيماءة مضحكة بلهجة الجنوب المبطونة ليهبط مرة أخرى • وهو يستغل أبرز جوانب اللقطات الكبيرة التى تعد له خصيصا كما لو كانت ثمارا ناضجة تقدم له على طبق من فضة : الاعجاب الساذج من جانب احدهم ، والوطنية السلمية الطوية التى يبديها آخر ، والتهيب من جانب ثالث • بل انه يستغل تهتة أحد الجنود لكى يقدم « نمرة » كوميدية يقلد فيها تعبيرات وجه الجندي وطريقته فى النطق •

لقد خرج الجنود الأمريكيون اذن من ثكناتهم ومن ساحات المعركة واقتربوا من النجم الذى يهدد بترك مجال الرواية ، فهياؤا له ، بايعاز من مندوبنا جارليك الفرصة للانطلاق قدما فى القصة التى توقفت مؤقتا • وتلك هى البنية التى تقوم عليها أفلام رعاة البقر ، ذلك النمط الأساسى فى السينما الأمريكية • وبمجرد استعادة كراونز لمركزه كمقدم للبرامج بدعم من حوالى ثلاثين لحظة رد فعل متتالية ، واثبات انه مهيا بما فيه الكفاية للحظة التحول المنتظرة ، تبدأ المشاهدات فى التحرك بضجيجها المعهود ، فتحتاج المجال من جديد اللقطات الجامعة فى بداية المشهد • وفى خضم تلك اللقطات الوثائقية الجامعة التى يعود من خلالها الجنود الأمريكيون الى لا ميالاتهم بالرواية وينكون من جديد على أعمالهم ، يظهر الكاتب جارليك مرة أخرى بوجهه الباسم والهادئ • لقد استعاد هو أيضا دوره أمام مقود السيارة ، وهو يعلم ، كما نعلم نحن المتفرجين ، أن بطلنا سيعود بعد قليل الى موقع عمله وميكروفوناته لتقديم برامجه •

لقد تعرضنا هنا لأحد المشاهد الأشد لفصاحا عن الديمقراطية الشعبية الأمريكية ، والمعبرة سينماتيا على أحسن وجه عن شعار :

« من الشعب وبالشعب ومن أجل الشعب » المنصوص عليه فى الدستور الأمريكى ، والذي تشبث به الممثل الأمريكى رونالد ريجان لىكى تعتمد شخصيته كرئيس للولايات المتحدة . ولا يستطيع الممثل روبن ويليامز أن يعبر تماما عن شخصية كروناور وأن يؤدى دوره كقسم للبرامج بالشكل المناسب والصحيح الا وسط الجنود الأمريكيين الذين يثبثون له بانفعالهم المتعددة انه البطل اللامع الذى سيققق ما يتوقعونه منه .

لقد أعادتنا دراسة لقطة رد الفعل السينمائية باستمرار الى رد فعل المتفرج ازاء الشاشة أو تقاطعه معها ، الذى يسوقنا بدوره الى ملاحظة التبادلات الديماجوجية للغاية بين الواقع والخيال . فكل شيء يسهم فى نهاية المطاف فى جعل ما تحققه السينما الشعبية الأمريكية انتاجا صناعيا يقيم علاقة « حسن جوار » ، حسب التعبير الأمريكى الشائع ، مع الواقع الأمريكى فيحاكيه ويحميه بل ويحتفى به ايضا حتى ان الفن السابع الأمريكى غدا اثنى « بالبطانة » الأيديولوجية التى تندثر بها الولايات المتحدة .

والمؤلف المهم « أمريكا المصنوعة سينمائيا » لكتابته روبرت . مكلار يوضح لنا بالأخص أن انتاج فيلم فى استوديوهات هوليوود لا يختلف أبدا عن انتاج سيارة فى أحد مصانع ديترويت . ولما كان الفيلم الأمريكى عبارة عن افراز تقنى مباشر للمناخ الاجتماعى والثقافى الأمريكى فإن النجم السينمائى يتواجد بلا انقطاع فى لقطات رد الفعل . وكلما زاد اكتساح تلك اللقطات للمجال ، تضاعفت بالتبعية المسافة بين الممثل والنور الذى يؤديه . ولقد قال آرثر ميللر فى حديث اذاعى أجرى معه بمناسبة صدور كتابه « مفكرات » : « لم تكن هناك أية فجوة ولو ضئيلة بين مارلين مونرو المرأة ومارلين مونرو النجمة » .

وقد تعرضنا باسهاب لتحويل الممثل الى نجم بواسطة رد الفعل الذى يتعين أن يتغلغل فى واقع الأحداث الوثائقية لى تظل انظار القاعة معقدة بالشاشة . ويهمنى أن نعرف الآن أن سينما لقطات رد الفعل تحصر نفسها بحكم بنيتها هذه فى شكل من المونتاج العرضى يسود فيه ما أسميه رقابة مفروضة فى كل لحظة على الحيز البديل الذى يستعاض به عن النجم .

الرقابة الصارمة المفروضة على البطل

كلن مسلسل **روكي** ولا يزال تأثير هائل على الشباب عن طريق الليث التلفزيوني . وقد امتد ذلك على مدى عقد ، كما أن حلقات هذا المسلسل ظلت تظهر على التوالى مرة كل ثلاث سنوات : **روكي - ١** (١٩٧٦) ، **روكي - ٢** (١٩٧٩) ، **روكي - ٣** (١٩٨٢) ، **روكي - ٤** (١٩٨٥) (ملحوظة : تم انتاج **روكي - ٥** بعد صدور هذا الكتاب بالفرنسية ، بعد ست سنوات ، فى عام (١٩٩١) . وقد حقق **روكي - ١** نجاحا كبيرا فى قاعات العرض ، فى فترة راح يتزعزع فيها مركز افلام الكوارث . وهذه السينما التى تمرضنا لها جزئيا من خلال سلسلة افلام **المطار** ، اطلق عليها بعض النقاد الفرنسيين تسمية « سينما التشبث بالحياة » . ومما لا شك فيه أن هذه التسمية تمكس المصاولات التى يذللها عبثا أبطالها المنهكون والطاعنون فى السن ، لانتقاد ما يمكن انتقاده والحفاظ على شئرات عالم لا يعرف الى أين يتجه ، وساهمت فى زعزعة أركانه افلام الهيبيز المتمردة على التقاليد . أما افلام سلفستر ستالونى فقد أحييت من جديد البطل الخالص والبسيط واستعادت له مركزه فهو البطل الذى يصقق الوحدة عبر الافلام الأربعة ويقفقى اثر الرواد الأوائل، وينطلق مثل الجواد الجامح حتى يبلغ الأراضى السوفييتية .

ولقد سبق أن تناولت فى محاضرة القيتها فى ندوة نظمها اتحاد كيبك للدراسات السينمائية سلسلة افلام **روكي** من منظور أسطورة الحدود والاندفاع نحو « الغرب » الذى قال عنه فردريك جاكسون ترنر فى بداية مؤلفه القيم **الحدود وقاريخ أمريكا** : « انه يلقي الضوء على تاريخ الولايات المتحدة » . وأود أن أتوسع هنا فى بعض الأطروحات التى عرضتها آنذاك بقية معالجة لمقطة رد الفعل بوصفها حيلة لفرص الرقابة على البطل . وفى بداية المسلسل يكون **روكي** باليرا مجرد ملاكم قليل الشأن يشارك فى معارك الشوارع بالأحياء المشهورة فى فيلادلفيا . ولم يكن اختيار ستالونى مدينة فيلادلفيا كموقع تدور فيه أحداث فيلم

روكى ابن الصنفة - فهى مركز الانطلاقة الكبرى ، فسميت لذلك « اثينا امريكا المستوطنة » لأن الدستور الأمريكى تمت صياغته فيها •

ويتعين أن نلاحظ الى أى مدى تكشف المشاهد الأولى من روكى - ١ ، حيث يتعامل البطل مع العالم المشبوه المحيط به ، عن الانحراف المساحب للاندفاع نحو الغرب • فهذه الحركة التى تتغذى بديناميتها تتصرف بالشعور القومى لصالح الفردية ليس الا • وعصابات السطو والتهب ، الحقيقية منها والميتماثية ، سواء عصابة ريتشارد نيكسون أو عصابات القيصير الصغير (١٩٣٠) وعدو الشعب (١٩٣١) هى الشر الذى لا مفر منه وسط التقدم المنشود والديمقراطية ، فى خضم الصحارى الموحشة والانطلاق نحو « الغرب » • وبعبارة أوضح فإن عقلية السطو المتخلفة فى صفوف العصابات الأمريكية ترجع الى الفردية المفرطة فى اثانيتها والناقضة للمثل العليا الأمريكية التى تجسدها فردية أخرى متألقة مع المجتمع • ويتعرض بالبوا فى بداية المسلسل لخطر التردد فى تلك الفوضوية التى يتمسك بها خصمه فى روكى - ٣ الذى سيتقلب على بطلنا فى منتصف الفيلم • انه ملاك متوحش يعتبره المدرب ميكى « سفاحا » و « سبة فى جبين محترفى الملاكمة » وفردا منعزلا لا تلقى النتائج التى يحققها أى تشجيع •

وسرعان ما يسلك روكى الطريق المستقيم المؤدى الى التقدم من خلال الصراع المشروع الذى يؤيده المجتمع ويتحمس له • وابتداء من اللحظة التى انتزع فيها الملاك نفسه من الشوارع الضيقة والمعمة فى احياء فيلادلفيا السيئة السمعة ، وتولى فيها المدرب الرسمى مهمة الاشراف على تمارينه وفقا لقواعد واضحة ومعترف بها من الجميع ، ستظل ردود الفعل على الشاشة ابتداء من الثلث الأول من اول افلام المسلسل ، وىلا انقطاع حتى المشهد الأخير من روكى - ٤ ، ستظل مكرسة لمساندته فى صراعه من أجل الفوز ببطولة العالم فى الملاكمة • ويتحم بالنتالى أن يحقق أداء روكى البطل تقدما مستمرا لحظة بعد لحظة ومشهدا بعد مشهد ، بحكم ردود الفعل المتعددة والمتنوعة التى تبديها شخصيات الشاشة المحيطة به ، وكل ذلك فى خط مضطرب ونموذجى يستبعد أية فجوة كانت بين العلة وانعكاسها المباشر • وعليه فإن ردود الفعل إزاء ما يقدم عليه روكى تنتقل على الدوام بين اللقطات الكبيرة المتميزة لزوجه اندريان ، واللقطات الجامعة للجمهور ، مروراً باللفظات القوية للمدرب ميكى ، وزوج أخت البطل بوى والخصم الذى لا بد وأن يسقط طريق الأرض فى الحلبة ، مما يضيف قدراً من المسئولية الاجتماعية والقرمية على انجازات البطل وانتصاراته • ويخيل لى أن

نظام المجال المقابل المخصص لردود الأفعال التي تؤمن المصادقية لمجال البطل ، يشكل في صميمه نظاما للرقابة المشددة . والواقع أن لقطات رد الفعل تفرغ أعمال البطل فيما يشبه العقد الاجتماعي ، إذ أن تلك الأعمال تسجل له في إطار تقييم المجتمع لها وتصديقه عليها . ويتأكد هنا ما سبق أن عرضته وهو أن العلاقة بين المجال والمجال المقابل هي التعبير السينمائي عن الفردية السينمائية الأمريكية التي يتوجب قسرا أن يحد من غلواتها كل من المساعدات المتبادلة وشائج حسن الجوار . فلولا الفوز في ظل تكافؤ الفرص في ظل تعدد الأجناس في الولايات المتحدة لما أمكن بناء صرح الأمة ، والبديل هو التردى في فوضى الهمجية .

وحلبة الملاكمة هي المحور الذي يدور حوله مسلسل أفلام روكي . ولقد تجلت هنا الغريزة الفريدة التي تميز بها سلفستر ستالوني ، كاتب السيناريو والمخرج والممثل الرئيسي . والحق أننا بصدد « غريزة » فيما يتعلق بستانلوني . ألم يكرر مرارا في أحاديثه أنه لا يعمل بالسينما إلا لأن ذلك يبعده ، مع اقتناعه في الوقت نفسه بأن ما يصعبه سيسعد الجميع بالضرورة ؟ وتتبلور في حلبة الملاكمة كافة مشاهد أفلام روكي ، وهي تلمح هزائم وانتصارات البطل في حياته اليومية وفي فترات تدريبه الشاق والمتراخي : ففي كل مشهد من مشاهد الملاكمة في الحلبة ، وبالأخص المشهد الأخير من كل فيلم من الأقسام الأربعة نجد المرحلتين اللتين تعددان إيقاف المسلسل بأسره : المرحلة السلبية التي يتلقى فيها البطل المضربات (مرحلة التشجيع) ، والمرحلة الإيجابية التي يكبل فيها المضربات (التحول) . فالحلبة هي الموقع الذي يتحقق فيه جوهر البنية الثنائية الأمريكية للمجال والمجال المقابل ، وكذلك فإن الشخصيات المتميزة (اندريان وميكي ويولي) المتواجدة على مشارف الحلبة تشكل في الواقع بردود أفعالها مندوبينا الأقدر على اقناعنا . لقد لاحظنا أنفسنا الخطر الذي يتهدد روكي في بداية المسلسل ، ألا وهو أن ينساق وراء لا شرعية العصابات المخفية بعيدا عن الأنظار . ويجب أن نضيق بهذا الصدد إلى أن الأمة ليست في حاجة فقط إلى عرض وأبرز الفرائز :همجية عند البطل ، ولكنها تحتاج أيضا إلى نقلها واعادتها إلى حيز رحب ، أركانه متفتحة تحت سمع وبصر المجتمع كله . ومع أن الأطار السينمائي لحلبة الملاكمة يعتبر إلى حد ما حيزا محدودا بل ومغلقا إلا أنه في الواقع حيز اجتماعي . فحلبة الملاكمة مجال يبرر لنا همجية البطل لأنها همجية خاضعة لرقابة الأمة من خلال المجال المقابل . فالمضربات التي يكيلها روكي لها انعكاساتها عند الجمهور من خلال مندوبينا الذين يمهرونها بالختم الرسمي والديمقراطي .

وينصب الجهد الرئيسى للقطات رد الفعل فى كل المسلسل على ترويض همجية البطل واستئناس « نظرة النمر » التى يتميز بها • والحق ان اختيار تسمية « عين النمر » كعنوان ثانوى للنسخة الفرنسية من روكى - ٢ كان موفقا • ويتضح لنا بالتحليل ان الأفلام الثلاثة الأخرى وليس الفيلم الثانى وحده ، تشكل فى مجموعها ترويضاً حقيقياً لمنظرة البطل عن طريق لقطات رد الفعل • كما يتعين أن نستخلص بعض سمات الطبيعة الهمجية المميزة لتلك الأفلام ومقابلها المتمثل فى براءة البطل الفطرية • فسيتبع ذلك الفرصة لتحديد أفضل للمجال الذى يعيش فيه روكى قبل التطرق الى تحليل لقطات رد الفعل المكلفة بمهمة نقل البطل الى داخل ذلك المجال •

فهناك مجموعة من الحيوانات مرتبطة بشخصية بالبو : الكلب الضال المصاحب للملاك الذى يوجه له الحديث ، والنمر المرسوم على ظهر الصديرى الذى يرتديه ، ونمر حديقة الحيوان الحقيقى البادى وراء ظهره والذى يستشهد به فى اللحظة التى يطلب فيها الزواج من أدريان ، والسلحفاة اللتان يحتفظ بهما فى مسكنه وأسراره التى يسربها اليهما • وهناك أيضا ، وقيل المواجهات فى الحلبة رجوعه الى ماضيه فى البرية ، وتلك « قطعة » متواترة فى السينما الأمريكية خاصة فى أفلام رعاة البقر والحرب ، نجد أنها « لازمة » فى سياق أفلام فرانك كابر • وهكذا تعرض علينا من خلال مونتاج سريع صورا متداخلة أشبه بالكليشيهات تربط بينها موسيقى عسكرية ، لافتاتنا بأن روكى ينتمى أصلا الى تقاليد الرواد الأوائل : فهو يقطع الأشجار ويحمل على كتفه كتل الخشب ويحرث الأرض ويخوض فى المستنقعات ويغطي العواقر ويتسلق الجبال • غير أنه توجد لدى هذه الشخصية سمات تتجاوز الألفة التى تجمع بينه وبين الحيوانات أو احساسه بالحاجة الى استطلاع الأرض والتغلب على الطبيعة الموحشة • فهناك خلف القناع الهادئ والمرضى لوجهه الجامد (فمارلون براندو هو النموذج بالنسبة لستالونى) يكمن غضب مكبوت سيتراكم فى نظراته تحت التأثير الزدوج للضربات التى يكيها له خصومه فى حلبة الملاكمة ولقطات رد الفعل فى المجال المقابل لمجاله ، وينصب بوحشية على الخصم الذى يحتم التغلب عليه • وهذا الغضب هو الذى يحدد تحركه قدما ويقرره ، كما يقرر أيضا التواصل بين اللقطات والمشاهد •

والهمجية التى يتشرب بها روكى لكى يتدرب تردنا الى تقيضها المتمثل فى الحضارة • فالبطل الذى كان على وشك التردى والانسياق وراء اللصوص ومعارك الشوارع ، معرض الآن للانغماس فى البذخ

عن طريق المعارك الكبرى التى يحقق فيها النصر . ولذا فان نظرات كل من المربيين اليه فى اللقطات الكبيرة والمحيطين به فى اللقطات المتوسطة والجمهور الصاخب فى اللقطات الجامعة ، تقوم بدور رقابى مزدوج ، فهى مكلفة بالانتماء بحيث لا يتمكن من ترك مجاله ، لا من أسفل ، فى المجال الخارجى الذى تحتله البهيمة الأنثوية والفاجرة ، ولا من أعلى فى المجال الخارجى للرغامية والاستكانة . ولقطات رد الفصل مهمة له طوال الوقت اللازم سواء فى مشاهد الليل أو النهار لكى يظل يقظا وفى كامل لياقته البدنية . ولما كانت الوحشية ونقيضتها الحضارة تتنازعا روى فى آن واحد فانه يتمين عليه أن يتوصل الى طريق وسط بينهما . ويخضع روى خلال الأفلام الأربعة لرقابة شخصيتين كلاهما مندوب له الأولوية بالنسبة للمتفرجين . فهناك من جهة المدرب (ومثله على التوالي ميكي ثم ابرو كريد وأخيرا دوك ، المدرب الزنجى السابق لايولو) . وهو يتميز بقسوة سلوكه وخشونة الفاظه بالرغم من تباينه بالتمسك بقواعد الملاكمة ، ويجتذب البطل نحو الوحشية البربرية ، ومن الجهة الأخرى بولى شقيق زوجته المعبودة الذى يجتذبه نحو الحضارة المقيمة ببدانته المترهلة وجلسته الخائرة ونزوعه الى ايمان الخمور . وتقف هناك فى الزاوية الأخيرة للمثلث ، بين زاويتي الوحشية والحضارة وأمام روى ، كملاذ أخير فى مواجهة المتفرج الزوجة اديان التى مستنجد فى تحاشي بربرية الوحشية والاستسلام للحضارة بحبها له ونظراتها المشبعة وبالطفل الذى لا تزال تحمله فى أحشائها فى روى - ١ والذى سيكون عوناً لها فى اللحظات العصيبة فى الأفلام الثلاثة التالية . وهكذا مستنجد اديان فى تمرين « عين النمر » على الاستقرار بشكل لائق « وأمريكي » ، وتجنب بربرية الوحشية أو الارتقاء فر احضان الحضارة . وقد سبق أن شاهدنا تلك البنية الثلاثية التركيب فى فيلم سان فرائسيسكو . وبالطبع لا يمكن أن تكون النهاية السعيدة من نصيب خصوم روى : فالملاكم الزنجى فى روى - ٣ وحش يعيش على انفراد فأرضا نفسه على الرياضة المشروعة دون رقابة أو موافقة المجتمع ، فهو اذن فى صف الوحشية البربرية . أما الملاكم الروسى راجو فى روى - ٤ فهو انسان بلا قلب نتاج للحضارة السوفييتية .

ويتمين أن نتعرض فى عجالة لموضوع الحضارة . فهناك خوف غريزي فى البرجزة (نسبة الى البرجوازية) يوجه افلام الملاكمة الأربعة نحو المفاهيم التطهرية الأمريكية الصريحة على التقشف والتمسكة بالأخلاق القومية . فخوف البطل روى من التراخى الذى يضع حدا لمراسلة مسيرته بالركون الى الرغامية والثراء ، مع انها النتاج المشروعة

للاتنصارات التي سجلها في حلية الملائكة ، يتمشى تماما مع ما نجده في نصوص الرواد الأوائل بخصوص التعرض لعدوى الانحطاسات الأوربى . وهذا ما نجده برمته حتى الآن في مواضع الأصوليين الأمريكيين الحاليين : فالسافة الشاسعة التي كان المحيط يساهم بها في الماضى في الفصل بين طهارة العالم الجديد وفساد العالم القديم لا تزال قائمة في رأى المؤسسات المتزمتة . وإذا كان التوجس من الحضارة لا يزال شائعا في الولايات المتحدة ، فانما يرجع ذلك الى اعتماد الرأسمالية المثالية الأمريكية في مبادئها على أفكار روسو وداروين والمسيحية بل ويسوع نفسه الذى دعا تلاميذه الى أن يتركوا ثروتهم ويتبعوه . وقد تحولت هذه الدعوة وغيرها ، كما كتب يقول روبريك ناشى في مؤلفه « العبرة والعقوبة الأمريكية » « عندما تنتقض عليك انوار الحضارة ، ارحل الى الغابة المتوحشة » . وفى كل مرة يعمل فيها روكى الى التمتع بالرفاهية التي توفرها له الامكانيات المادية وتتركز عيناه الى الراحة ، ياتى قورا رد فعل مندوبينا المراقبين المتربصين . وعندئذ تكون من نصيبنا بضع خطب قصيرة لحد بطلنا ، مدسومة بنظرات قوية موجهة اليه ، ويلقى هذه الخطب تارة المدرب الذى يدرك تماما أن مواصلة التدريب غدت مهددة ، وتارة أخرى الزوجة التي تحسم الموقف بكلماتها القليلة المفحمة ، وتدفع الملائك بالطبع الى مواصلة أداء رسالته لصالح المجتمع . وهذه الخطب المصحوبة بلقطات رد الفعل تحاصر معها مجال البطل من كافة الجوانب وتجيء في الوقت المناسب لتوقظ نظرتة التي كانت قد خبت مؤقتا وراحت تدور من اليمين الى اليسار في حركة بانورامية لتتفحص الاثاث الفاخر أو المدينة الضالة . وتستترد هذه النظرة بريقها تدريجيا بل ستقسم وستتركز على الأفق دون أن يطرف لها جفن ، بينهما تنتفخ عضلاته من جديد استعدادا للمواجهة المرتقبة في الحلية .

وتترادف مع هذه المواضع الأخلاقية والأيمولوجية لقطات جامعة تستعرض بذخ بيت البطل البرجوازى « الواصل » ، كما أنها تغدو في الواقع مجالات مقابلة مخالفة للمالوف ، غريبة في نظره ، ومتناقضة مع المجال الوحيد الذى يجب أن يشغله . وتروح تلك اللقطات الجامعة للبدخ بالخطر الذى يتهدد روكى لأنها تحاول أن تجتذبه لتروضه (والسينما الشعبية الأمريكية كثيرا ما تلجأ الى ذلك النوع من اللقطات المتناقضة) كما انها تتضمن قدرا من الازدراء لمحتواها ، على عكس البدخ الاستعراضى الملاحظ بهذه المناسبة في العديد من اللقطات العامة للثراء المتكلف في الأفلام الفرنسية .

ومن جهة أخرى فإن الأبحاث المنتظمة تبين الى أى مدى يتواتر ويتأكد فى الرواية الشعبية الأمريكية وكذلك فى الواقع الأمريكى ، ذلك الخوف من الحضارة التى تدفع الى الاستكانة عن طريق الاستقرار والترويض . ويمكننا أن نلاحظ ذلك ، بشكل متوارى فى ثنايا خطاب لروزفلت المقاه ، كما سبق أن أشرنا الى ذلك ، أثناء الأزمة الاقتصادية الكبرى ، إذ قال : « لقد بلغنا منذ أمد طويل حدودنا الأخيرة » . ويجب ألا نتوقف ، بل يتعين أن نواصل التقدم » . وهذا الخوف نفسه يتردد فى خطاب ريجان ، كما نجده بوضوح فى روايات الكاتب الأمريكى موراسيو الجير ، الذى غدا فرائكه كبرا وريثه الفكرى المباشر . ويتكشف لنا ذلك الخوف أيضا فى قصص المفامرات التى كتبها جاك لندن . ففى رواية قداء الغاية التى نشرها فى عام ١٩٠٢ ، يعود الكلب بوك الى التوحش بعد أن كان قد تم ترويضه جزئيا ، على غرار راعى البقر فى نهاية أفلام الغرب . وإذا كانت رواية قداء الغاية قد لاقى نجاحا شعبيا هائلا ، يفوق الى حد كبير رواج رواية الغاب الأبيض التى صدرت بعد ذلك بثلاث سنوات ، فى ١٩٠٦ ، فذلك الرواية لأن الأخيرة تتعلق بذئب يتحول الى كلب مستأنس .

ولقد سبق أن قلنا ان المواطن كين يمكن اعتباره انتاج هوليدو الأكثر تعارضا مع الروح الأمريكية . وكنا قد تطرقنا آنذاك الى لا واقعية الشكل السينمائى للفيلم . غير أن التقنية التى استخدمها ويلز وتولاند التى تشوه منظور الرؤية الدارجة للحيز وتضرب عرض الحائط بالتواصل الزمنى والسببى تعبر سينمائيا عن شخصية كين المغايرة للمألوف . فالخطأ الأكبر الذى وقع فيه كين ، بل خطؤه القاتل الذى يحول دون أن ينطلق قنما هو تمتعه على انفراد بنجاحه وثرواته التى يجمدها فى قباء زانادو ، دون علم المجتمع . وكين « غير أمريكى » شأنه فى ذلك شأن أورسون ويلز على أية حال ، وعقليته تعود الى عصر النهضة ، مما يتعارض مع المثالية الرأسمالية الأمريكية . وفيلم المواطن كين خال من المجالات المقابلة التى تصدق على حركة البطل الإيجابى الصاعد بمرايبتها والموافقة عليها . كما أن هذا الفيلم لا يمكنه أن يحقق « النهاية السعيدة » التى نعلم جميعا أنها الأساس الأيديولوجى للسينما الشعبية الأمريكية .

ويبدو لى أنه من الواضح أكثر فأكتر أن الحركة المستقيمة والمتقدمة تدريجيا ، بلا ثغرات وفى خطوات وثيدة ، ولحركة البندولية المترددة بين المجال والمقابل التى تتبع الامكانية للمجال لى يقترب بشكل آلى بلقطة رد الفعل ، يبدو لى أن هاتين الحركتين اللتين

شاعنا بطريقة طبيعية وسط صناع الفيلم الأمريكى ليست فى التحليل الأخير سوى التسجيل والعرض السينمائى لحركة الانطلاق نحو الغرب من خلال أسطورة الحدود . ولكن ربما كان فى ذلك بعض المغالاة وأنه يتعين أن نفكر على النحو الآتى : لم يكن من الممكن أن تتجسد الحركة السينمائية الممتدة فى خط مستقيم ، بمثل هذه القوة وذلك الدباب الا فى الولايات المتحدة حيث تقرر التاريخ بأسره بالحركة نحو الغرب وأسطورة الحدود . وعلى أية حال لا غرابة فى أن يفرض نفسه فى الأفلام الأمريكية المونتاج المتناقض بين الفرد المتحرك والمؤسسات الجامدة . ليس ذلك الايقاع الثنائى للوحشية والحضارة الذى يحتل موقع القلب فى حركة الانطلاق نحو الغرب ؟

هناك سينمائيون اجانب ادركوا بدقة شديدة مغزى الحضارة عند الأمريكيين . فويم وندرز الذى اعترف فى محاضرة له فى عام ١٩٨٢ بجامعة لافال (كندا) بأن الفيلم الذى كان له اكبر الأثر فى نفسه هو رجل من الغرب (١٩٥٨) للمخرج انتونى مان ، يربط حركة بطل فيلمه باريس ، تكساس (اخراج وندرز ، ١٩٨٤) الأرعن والمنطوى على نفسه ، بالتكنولوجيا الحديثة ويتفكك العائلة . وتحمل الشخصية الرئيسية فى هذا الفيلم اسم ترافيس ، وربما لم يكن ذلك محض مصادفة ، فترافيس سائق التاكسى يهيم هو أيضا فى ادغال نيويورك كأنهم ، وهو يجنح نحو الجنون والاجرام ، بلا مساعدة من الجبال المقابل الذى ينظم الرقابة عليه . ويعبر انطونيونى بقوة فى مشهد مهم من فيلم نقطة زاپريسكى (١٩٧٠) عن تمرد الشباب الأمريكى فى الستينيات على التمادى فى الحضارة المتمثل فى المجتمع الاستهلاكى . انه مشهد لثورة غضب عارمة تتخيل فيه البطلة أنها تستمتع بقيامها بتفجير مقر سكن فاخر يمتلكه مليونير ، وذلك عن طريق حركة انتقام بطيئة . ويبلور هذا المشهد بأسلوب شاعرى نزعاً تدمير مظاهر البذخ التى تجلت فى العديد من أفلام تلك الحقبة .

ويوسعنا الآن أن ندرس ردود فعل أدريان ، زوجة البطل التى نعلم أنها توفر التوليفة المتناغمة بين الوحش والحضارة . والواقع أن أبرز ردود الفعل ازاء روكى تبدو من جانب أدريان أثناء مباريات الملاكمة ، وهى أكثرها مصداقية وتعبيراً عن المشاعر العميقة للجمهور المائل فى الشاشة ، وبالتالي فهى الأقدر على من مشاعر المترجمين فى قاعة العرض السينمائى . ويتفق ذلك مع المنطق ومع عملية تعقيد الذات . فآدريان هى اقرب الناس لروكى حتى أنها تنضم اليه فى المشاهد الحميمة الخاصة بمجاله . ولكنها مضطرة الى الانزلال

والبقاء خارج مجال زوجها أثناء مشاهد المباريات والى التخلي عن مركزها الخاص ليحل محلها المدرب وأخوها . والاتسان يرافقان البطل فى مشاهد المباريات . فالمدرب وبولى يضمنان جهودهما معا لايقاط مجاله أثناء المباريات لاصداء النصائح له وتشجيعه . بيد أن ابتعاد اندريان الاضطرابى يضاعف من وجودها ، على عكس ما قد نتصور . فذلك هو قمة تكتيك رد الفعل الذى اثبت كفاءته مع الثنائى ريجان ونانسى ، وكذلك فى مسلسل المطاسى ، وهو يتمثل فى ابعاد الشخص الاقرب الى البطل ، بشكل مؤقت ، وغمسه لفترة وجيزة وسط جمهور الشاشة المجهول الهوية حيث تنعكس انفعالاته على ردود فعل الجمهور وتكتسب مزيدا من المصادقية .

اما الفجوة التى نلمسها بين وحشية المدرب وبرجزة بولى شقيق اندريان ، والتى تنفعنا ردود فعل اندريان الى تجارزها ، فلا وجود لها فى مشاهد المباريات . فالمدرب وبولى يضمنان جهودهما معا لايقاط ومراقبة غرائزه الوحشية وحته على كهل اللكمات لخصمه . ومما يعبران برود افعالهما المتأججة فى اللقطات المقرية عن الانفعالات الشعبية فى اللقطات الجامعة . وجدير بالملاحظة أننا لا نرى الا فيما ندر عددا محدودا من افراد جمهور الشاشة نفسها وهم منعزلون فى لقطات مقرية تساند بشكل مرئى الصباح والتصفيق الشعبى ، وذلك لأن المخرجين الصامتين فى قاعة العرض هم الذين يجسدون ذلك التدفق الصاخب الصادر عن جمهور الشاشة المجهولة هوياتهم . ولو تم عرض هؤلاء بالتفصيل على مشاهدى الفيلم لكان ذلك بمثابة احتلالهم لحل رواد قاعة العرض . وعلى حد قول الكاتب الفرنسى اندريه مالرو (وزير الثقافة فى فرنسا فى عام ١٩٥٨ حتى ١٩٦٩) فاننا لا نحتاج الا لاسمعة كبيرة لاسمفتنا الصغيرة فى قاعة العرض الكبيرة والمظلمة . فالشخصية التى تعرض علينا جهارا وبشكل مباشر هى اندريان الجالسة وسط الجمهور او فى صالون بيتها امام جهاز التلفزيون ، وهى تستجم على اثر وضع طفلها (روكى - ٢) . ويتعين أن نشير هنا الى ما قالته تاليا شاير التى أدت دور اندريان ، بخصوص أسلوبها فى التمثيل : « انا لاحظ باهتمام تصرفات الناس فى الشوارع وأحاول العثور عليها على الشاشة وأنا امسير او اتكلم او أكل . فمن السهل على الممثل أن يصيح أو يصرخ أو يبكي ، ولكن من الصعب أن يمر المرء عن كل ذلك وعن كل ما يقدم عليه الناس فى حياتهم اليومية بالطريقة المناسبة وغير الرئيسية تقريبا ، وهذا ما أتمرن عليه » .

وتتسم دائما ردود افعال اندريان ازاء اداء البطل روكى فى مشاهد

المباريات بالبساطة والتحفظ ، ما يتفق مع ما ترتديه من أزياء يسهل التعرف عليها فهي من اللون الأحمر الداكن أو الأسود أو الأبيض وخطوطها بسيطة وبلا بهرجة . وهناك ثلاثة أنماط لردود فعل أديريان تتفق مع الأوضاع الرئيسية الثلاثة التي يواجهها روكى فى الحلبة . فهي تحتفظ برأسها مرفوعا وانتباهها مركزا على أبسط تفاصيل المباراة كما لو كانت فى حالة ترقب عندما تكون لكلمات روكى وغيره متوازنة . وهى تخفض رأسها أو تنحيه قليلا وتضع يدها على جبهتها أو تغلق عينيها قليلا (تلك الإيماءة باللغة التأثير) عندما يتقهقر روكى ويوسعه خصمه ضربا . وهى ترفع رأسها وتبتسم وترفع ذراعيها أحيانا وتصفق بل يصل بها الأمر الى حد إطلاق صرخات سرعان ما تكتمها : « ها » ، « اضرب » وذلك عندما تكون الغلبة لروكى . وتجد ردود فعل أديريان صدق لها فى الأصوات الصادرة عن الجمهور والتوافقة مع أصوات المدرب وبولى ، ولكن انفعالاتها تضيف قدرا من التحضر على وحشيتهم . والواقع أننا نجد عند مدبرى روكى الذين تعاقبوا على تمرينه ومدلكه بولى نفس أنماط ردود الفعل الثلاثة عند الزوجة ولكنها مجردة من الرزانة والتحفظ اللذين تميزت بهما . فنظراتهما لا تحيد عن روكى . وهما يخفضان العينين وينحيان الرأس ويرفع كل منهما ذراعيه ويصفقان ويمطقان على ما يدور فى الحلبة ، ولكن برود فعل عنيفة ومحتدة ، تبرز فى لقطات كبيرة عن جوهر الوحشية الضمنية التى تتردد صيحاتها فى خلفية الشاشة . وهما لا يكتفیان بتسديد بصرهما على روكى ، فنظراتهما نموية (خاصة المدرب ميكى الذى أدى دوره برجس مرديت فى روكى - ١ وروكى - ٢) ، وهما يخفضان العينين والرأس ولكنهما يضربان فى الوقت نفسه حافة الحلبة بأيديهما بكل عنف وغيط ، ويلوحان بالقبضات وهما يصرخان لحد الملل على النهوض من كبوته ، ويعبران عن سماتهما بالصياح ويصفقان وهما يتبادلان التهنية واللكمات الأليفة كل منهما للآخر ، ولا يكفان عن إطلاق صيحات « اهج عليه » ، « اضربه » ، « ها » . أما ردود فعل أديريان المعتدلة والمحترمة فتتدخل فى اللحظة المناسبة وسط انفجالات المدرب وبولى التلقائية والمحتدة فهي توفر المصداقية والشرعية للوحشية وتضفى عليها قدرا ولو ضئيلا من الاحترام . فمن وجهة نظر قاعة العرض ، تتيج اللقطات الكبيرة لانفعالات زوجة روكى ، تتيج للمتعرجين فى قاعة العرض امكانية الانسياق وراء وحشية روكى ، عن طريق المدرب والدلك ، مع تبرئة ضمائرهم فى الوقت نفسه لكونهم يتصورون انهم يقفون فى صف قضية مشروعة وعادلة ، الا وهى قضية الوحدة القومية وقضية تماسك الأسرة .

وهناك رد فعل لأدريان مؤثر للغاية تشاركها فيه دوما طوال مباريات الملاكمة فى الأقاليم الأربعة ، وهو يكشف على خير وجه عن أسلوبه تأليا شاير الرقيق وشبه المتوارى ، ويمثل بلا منازع فى اغلاق عينيه حتى لا ترى الضربات النهائية على زوجها . وتربط هذه الانفصالات دائما ، عن طريق المونتاج برود فعل مماثلة من جانب المدرب ويولى ، وإن كانت أوضح بحكم الصخب والانفعال المصنوع المصاحب لها . وأود أن أئوه بشيئين فيما يتعلق بهذا النوع من رد الفعل . أولا : إذا كانت انفصالات أدريان تجمع وتلخص ، بل وتضفى طابعا حضاريا الى حد ما على ردود فعل المدربين والمملك المتسمة بالوحشية ، إلا أنها تتميز عنها . فعندما تغلق أدريان عينيه (مما يجعلها أقرب الى السيدة العذراء المكلومة) وتصدر عن يدها أحيانا إشارة تدبر وكأنها تريد أن تطرد بها صورا لا تطلق ، فهي تعبر فى آن واحد عن نفورها من العنف واضطرابها إزاء ما يعانیه زوجها من آلام مبرحة . ومع أننا قد نلاحظ قدرا من الإشفاق على روكى من جانب ميكي ويولى إلا أن هذا الشعور تتقلب عليه خيبة الأمل التي تتبدى جهارا . وعليه ، ففي كل مرة يتقهقر فيها روكى فى المباراة يكون انفعال التفرج مقفرا وموجها بالتأكيد بلقطات رد الفعل المتميزة ، أى تلك الخاصة بأدريان وهى وسط الجمهور وبالثنائى المحترف المرافق للملاكم عند حوار الحلبة . ويتصاعد تأثير تلك اللقطات بترادفها عن طريق المونتاج ، كما تعتمد كل منها على الأخرى وتتكامل معها . وثانيا : تعيينا ردود فعل المندوبين الثلاثة الرئيسيين فى أفلام روكى الأربعة إزاء هزيمته الصابرة الى الظاهرة التي سبق أن درسناها والمتعلقة بعملية التشرب التي لا بد وأن تمهد للتحويل الجذرى حتى يظل المتفرج مشدودا الى الشاشة . وفيما عدا مشهدا واحدا فى روكى - ٣ يتلقى فيه البطل ضربة قاضية فى الجولة الثانية ، ولا نرى فيها على أية حال أية لقطة رد فعل للمدرب أو لأدريان ، نجد أن كل مشاهد المباريات فى الأقاليم الأربعة تعتمد على ذلك البناء الثنائى الذى يؤدى وظيفته فى كل الأحوال ويحكم ايقاع الجولات على مرحلتين : المرحلة التي يتلقى فيها روكى اللكمات والتالية التي يصوب فيها ضرباته لغريمه حتى يحرز النصر الأخير . وسنرى أن هذه البنية الثنائية موجودة أيضا فى المشاهد الأخرى ، خارج المباريات ، حيث لا يتوصل روكى فى مرحلة أولى الى التدريب بالشكل الملائم ، ثم ينجح فى ذلك فى مرحلة ثانية . لقد تفهم ستالونى القاعدة الذهبية التي تقوم عليها السينما الأمريكية تماما ، كما استوعبها بنفس القوة فرانك كابرأ قبله بأربعين سنة ، ألا وهى ضرورة أن يمر البطل بمرحلة طويلة عامرة بالهزائم والمقبات والآلام تحت سمع وبصر مندوبى رواد قاعة العرض

الموكلة اليهم مهمة تمثيلهم على الشاشة ، حتى يتمكن بعد ذلك هؤلاء الرواد من التصفيق كرجل واحد عندما يسجل انتصاراته . لقد استوعب ستالونى تماما كمخرج ، أى كمسؤول عن البنية الإجمالية للفيلم ، قاعدة التشرب الممتد للتوصل بذلك الى أفضل تحول جذرى ، كما تفهم ايضا كممثل رئيسى تلك المعطيات الأساسية التى باتت قالبيا منعطفا تعوزه أى إبداعات متفردة . والحق أن سلوك ستالونى وهو يؤدى دوره كملاكم يشكل النموذج المثالى لثنائى التشرب والتحول . وهو يجسد بذلك الصيغة الأمريكية الغالبة فى أفلام رعاة البقر والمغامرات والحرب والكوميديا للموسيقية والرعب وفى مختلف أنواع السلسلات التلفزيونية . ففي مواجهة الزوجة التى تمتنع عن النظر والمديرين الذين يشيخون بوجوههم ، وشقيق الزوجة الذى يعبر عن خيبة أمله بالصياح بأعلى صوته ، وجمهور المباراة الذى يصرخ تعبيراً عن فراغ صبره وتوجسه ، والمتفرج الذى « يعيش » كل ذلك فى آن واحد ، يجد روكى / ستالونى لذة مازوخية فى تلقي اللكمات من خصمه فهو يعتمد خفض هامته والدماء تصيل من وجهه ، ويفتح ذراعيه ليستقز غريمه داعياً إياه بإيماءاته وصوته الى توجيه الضربات لجسمه ورأسه ، ومن الغريب ، أو بالأحرى من باب التكتيك - كما سندرك شيئاً فشيئاً من فيلم الى آخر - أن روكى لا يستعيد قواه وينتفض من جسد يوحى داخلنا تلك الوحشية الكامنة والرغبة المكبوتة فى ضرب الخصم والأجهاز عليه ، الا بعث أن تكون قد أصابته الدوخة وطرح أرضاً مرتين أو ثلاثاً وأصبح جسمه مثقناً بالجراح ووجهه دامياً .

يبقى لنا أن نتدارس بعض انفعالات أدريان فى المشاهد التى لا تتعلق بالمباريات . فهنا نتأكد الأهمية الأساسية للمقطات رد الفعل التى تصنع النجومية فى ظل الرقابة المحكمة . فكما يحتاج روكى لنظرات زوجته المحبة لكى ينتمى فى مبارياته فانه يشعر بنفس الحاجة أيضاً لكى ينجح فى تدريباته . وعلى غرار مشاهد الحلبة التى حللناها آنفاً تتكون المشاهد التى يتمرن فيها البطل خارج الحلبة استعداداً للمباريات الرسمية ، من مرحلتين متناقضتين : المرحلة الرخوة التى يفضل فيها والمرحلة القوية التى تحقق له النجاح . وتواجد أدريان حاسم فى كل من المرحلتين . فالأمر يتوقف على « عين النمر » فى كل مرحلة أو مجموعة من المشاهد . فهى تخبو فى مرحلة التدريب الرخوة وتلمع من جديد فى المرحلة القوية . وفى كلتا الصاليتين تحتل نظرة أدريان مركز الاهتمام . والمرحلة الرخوة الوحيدة التى كانت فيها نظرة أدريان منقذة بكل وضوح هى تلك التى سبقت مباشرة انهزام روكى بالضربة القاضية فى روكى - ٢ .

ويتعين أن نضيف مخصص تلك المباراة بالذات بعض التفاصيل التي ستلقى الضوء على المشاهد غير المختصة بالمباراة ذاتها - ففي اللقاء الأول بين البطل والملك كلوير لانج الذي يتم في الثلث الأول من الفيلم الثالث ، مباشرة قبل أن يدق الجرس ايذاناً ببداية المباراة ، وفي اللحظات القصيرة التي يتم فيها التعارف بين المصارعين في الحلبة ، نشهد لقطات كبيرة لنظرات كل منهما - ففي نظرات لانج تكمن الوحشية الصرفة وقد استأثر شخصياً بالمصانص المقلقة « لعين النمر » - وهي مقلقة لأنه لا يوجد أي رد فعل يحد من غلوائها - ولانج شخص منعزل تماماً ولقطات رد الفعل الوحيدة التي يحظى بها هي تلك الخاصة بالمدرّب الزنجرى الذي لا يقل عنه وحشية ، مما يضاعف بالتالي ويؤكد نظرتة كقاتل - أما نظرة روكي فلم تعد مباشرة وهي تزوّر وتطشرف باستمرار وتدور من اليمين الى اليسار - انها نظرة يتيمة ومرتاعة عاجزة عن الاستقرار على الخصم ، وذلك لأن نظرات الزوجية والمدرّب « الديمقراطية » غائبة - فقد أصيب ميكي بازمة قلبية مفاجئة قبل أن تبدأ المباراة مباشرة ، وتعين على ادريان أن تصحبه للمستشفى وغابت بذلك نظراتهما لحث وحشيته وتهذيبها واضفاء الطابع الانساني عليها واكسابها مغزى بالنسبة للمجتمع - وبمباراة أخرى فان غياب لقطات رد الفعل العائلي والديمقراطية يعطل التطور الشعبي للفيلم الأمريكي - وستكون هذه المباراة قصيرة الأجل وبالفة القسوة ، من النوع الرامي الى تصفية الحسابات - كما أنها ستقتصر على مرحلة واحدة ، مرحلة التشرب التي ستكال فيها اللكمات للبطل حتى يتلقى الضربة القاضية دون أن يبدو من جانبه أية محاولة ، ولو واهنة ، لشن هجوم مضاد - ولنلاحظ مرة أخرى أن المشاهد التي تسبق هذا اللقاء والخاصة بتدريبات روكي تشبه هزيمته في الحلبة - أما المرحلة الثانية المعهودة في التدريب والمتوفرة في كل مشاهد الماران الأخرى والتي يتحقق من خلالها التحول الجنري فلا وجود لها في الحالة الراهنة - كما أننا نفتقد بالطبع ربود فعل الزوجة الايجابية التي توقظ وحشية روكي وتروضها - فادريان المعارضة لعودة زوجها الى مزاوله الملاكمة والرافضة بالأخص لتلك المباراة الوحشية لأنها عقيمة في رأيها كونها بلا هدف اجتماعي مقبول ، لا تظهر الا مرتين فقط في مشاهد التدريب المختصرة على المرحلة الرخوة فقط - وكان ظهورها في اللقطتين خافطاً بلا ارتباط مباشر بروكي ، وبدون علمه - وظهورها الأول كان خالياً من أي رد فعل - فهي تتجول على غير هدى في مركز تجارى يعرض فيه زوجها تمارين تدريبيه أمام عدد من المعجبين به - وفي اللقطة الثانية نرى ادريان وهي تتدخل بالمصانفة في قاعة تفص بصحفيين ومتدربي وكالات الاعلان فتتسمر في مكانها وتتفعل بضيق ازاء اعجاب فتاة تقطـب

تدريبات روكى لتستجيب منه قبلة • أما ردود فعل ميكى فهى عديدة ومتعلقة بروكى ، ولكنها تنفجر الى الحماس شأنها فى ذلك شأن انفجالات اديان • وما كان يمكن أن تكون غير ذلك لأنها تواكب ردود فعل الزوجة ذات الطابع الرقابى • وفى البداية يرفض ميكى باصرار تدريب البطل استعدادا لتلك المبسرة وذلك لتبیین أوضاعهما له بلا ف أو دوران : فلانج و حيوان مفترس ، و « قاتل » ، أما روكى فقد تبرجز وذلك فى رأى ميكى ، أسوأ ما يمكن أن يتعرض له أى ملاكم • ولكن روكى مصر من جانبه ، فقد استفزه لانج وأمانه علنا فبات مضطرا الى قبول التحدى حفاظا على كرامته • وهكذا يقبل ميكى فى نهاية الأمر أن يعده لخوض المباراة ولكن على مضض وبلا حماس ، فلا يصل التدريب بذلك اطلاقا الى المرحلة الثانية التى تتوفر فيها الفرصة لكى تتساق نظريته تحت وابل لمقطبات رد الفعل المدروسة والموزعة بعناية • وهكذا تتباطأ المشاهد بعناء فى لمقطات نصف جامعة بينا يظهر ميكى فى مجال تلميذه وكأنه مضطر الى الوقوف بجانبه •

فنحن باختصار بصدد تدريب زائف لأن المدرب لا يظهر فى لمقطات مكبرة وشخصية تلاحق تلميذه كالفدائف لتفجر فيه الوحشية . ما دامت انفجالات الزوجة غير موجودة لتبسارك تلك الوحشية التى أفاقت من جديد • وهكذا فانه يدخل الحلبة لمواجهة الوحشية الصرفة (التى ليست فى حاجة الى ردود فعل تنم عن حسن الجوار أو الرقابة المشددة) متوهما أنه لا يزال متوحشا • بينما لم يعد الا ببرجوازيات متضرا • لقد ارتكب روكى خطأ جسيما بانمزله عن ردود فعل زوجته واكرامه مدرجه على مجاراته لكى ينطلق وحده فى معركته فأصاب بذلك دوره بالمقم • لقد تخطى عن تقاليد الفردية الأمريكية والسينمائية التى يتعين أن تحظى بحسن الجوار وتبادل المساعدات • بل انى اعتقد أننى أغالى اذا قلت ان روكى ارتكب جريمة العيب فى الذات السينمائية بتجريد مهمته من انفجالات المربين اليه فعطل بذلك مسار الفيلم الأمريكى (وسنرى ذلك بشكل أوضح فى روكى - ٢) ، فكانه تسبب فى افلات شريط الفيلم من تروس السحب فى جهاز العرض •

أما ابولو كريد ، البطل الزنجى السابق الذى هزمه روكى فى مباراتين (روكى - ١ وروكى - ٢) فسيميد بطلنا الى ردود الفعل الثنائية البنية التى لا غنى عنها لايقاظها وحشيتها وتهذيبها • فعلى اثر هزيمة روكى بالجويا على يد لانج والتى أعقبها موت ميكى • تولى كريد رسميا مسئولية تدريب البطل • وهو يستهل ذلك بخطاب طويل حول تبرجه ورسالته فى الحياة كملكم ممثل للمجتمع وحاجته لاسترداد

نقبة والانتقام لشره وضرورة أن يبدأ كل شيء من الصفر ويستعيد « عين النمر » التي سلبها منه كلوير لانج - وهو يعود معه بصحبة ادريان وبولى الى كاليفورنيا حيث سيشرح على تدريبيه - وهكذا ستجسد فضائل البطولة وفقا للتقاليد الشعبية الاصلية وقصواها : « ارحل الى الغرب ايها الشاب » - ويختار ابولو كريد لثقويم « عين النمر » حيا شعبيا فقيرا فى لوس انجلوس ، سكانه شاحبو الوجوه ونظراتهم مثيرة للقلق ، وحيث « يقتضى الحذر حمل بندقية » حسب قول بولى - ويوجد هناك ملعب بائس ومظلم ، عبارة عن مأوى « ينضج بالعرق والفضب والدماء » من النوع الذى حاول ميكى عبثا أن يعثر عليه لكي يدرّب فيه تلميذه ، واستهل فيه كريد احترام الملائكة - وجرّت تربيّات روكى وسط ملاكمين زنوج فتيان « يبرق فى عيونهم وميض متوحش » وفقا لما حرص ابولو على تأكيده لتلميذه ، وفى ظل نظرات ادريان وبولى الساهرة -

فى المرحلة الاولى من التدريب يتعثّر روكى ولا ينجح فى التركيز على ادائه - وقد ارمق ذلك كريد الذى راح يتصرف بمزيد من العصبية، بينما ظلت ردود فعل بولى على نفس المتوال ، اى سلبية ، فهو يبدى لحوال الوقت تشمّه من عدم توفر الراحة فى المكان ويردد مرارا أنه من الأفضل أن ينسحب الفريق باسره ويعود الى الشرق - ويتلخص رد فعل ادريان فى نظرة هادئة وصامتة مصوبة الى زوجها ، متخذة بذلك موقفا وسطا بين المدرب كريد وبولى ، بين التوحش والتحضر - وقد استهل كريد المرحلة الاولى من التدريب بخطاب يرمى الى استثارة التوحش الانتقامى لدى تلميذه - وبدأت المرحلة الثانية بخطاب من ادريان ونرى الفريق باكمّله : روكى ، ادريان ، ابولو ، بولى ، على البلاج حيث فشلت المرحلة الاولى من التدريب بشكل يدعو للرهاء - ويرفض روكى مواصلة التمرين على الركض - وقد توقف خارج مجال الشاشة بينما يوقف ابولو التدريب مبديا اشمئزازه وهو يقول : « انتهى الامر » ، وهو يفضّ الطرف وينحى رأسه جانبا ليفادر المكان من يسار الكادر ويترك المجال للأمواج التى يعلو ضجيجها الصاخب للايحاء بأن البطل غير مستجيب للوحشية - وعندئذ تظهر ادريان فى المجال الذى اضحى خاليا ، وذلك فى لقطة كبيرة عند الحافة اليسرى للكادر ، من الغرب ، اى نفس الجانب الذى خرج منه ابولو - وهى تثبت نظرها بكثافة على الحافة اليمنى للكادر الذى نعرف أن روكى يقف فيه مؤقّتا خارج المجال - لقد جاءت الزوجة لتحل محل المدرب -

ويتكوّن مشهد رد الفصل الشفوى لادريان ، الذى يسفر عن مرحلة

التحول الجذري ، يتكون من أربع وأربعين لقطة • وهو يمتد ما يقرب من ضعف الوقت الذى استغرقه خطاب ابولو فى بداية المرحلة الاولى من التدريب (اثنتين وعشرين لقطة) • ويجرى المشهد فى وضوح النهار أمام المحيط الممتد حتى الأفق ، على عكس المشهد المتضمن خطاب ابولو الذى جرى فى الليل فى ظل الضوء الباهت للمب الملبس الدرب ميكى • والمشهد مصحوب بموسيقى عذبة وشجية راحت تنساب منذ اللقطات الاولى لتتحد تدريجيا من ضجيج الأمواج الهادرة وتوحى بأن التدريب سينظم من الآن أيقاع وحشية البطل ويحكمها ويعجمها خلصة • وسرعان ما سيضيق المجال ويدخله روكى ، كما لو كان فى زنزانة ، لكن تنهال عليه مرارا وتكرارا نظرات أدريان وكلماتها ، أى كافة ردود الفعل التى كانت مكتوبة فى ظلام القاعة منذ مجيء البطل الى الغرب ، لكى تنصب عليه من كافة الجوانب بغية دفعه الى التحرر من توتره • وتدخل اللقطات الأربع والعشرون الاولى من هذا المشهد فى نطاق البنية الثنائية الكلاسيكية للمجال والمجال المقابل ، بين أدريان التى تستجوب روكى وتحاول اجتذاب نظراته وتهاشيه على عدم اهتمامه بالتدريب ، وزوجها الذى يحاول عينا تلافى هذه الهجمات ويمتنع عن الإجابة ويتماشى النطلع الى وجه زوجته • وتسجل اللقطة الخامسة والعشرون التحول فى موقف روكى ، اذ يلتفت صراحة نحو أدريان ويقول لها وهو يرمقها بتحد : « انت تدفينينى دفعا الى نهاية الدرك • وهانذا أقول لك : اننى خائف • نعم • انا خائف لأول مرة فى حياتى » • وابتداء من هذه اللقطة تتخذ المواجهة منحى آخر اذ ان الزوجين يلتقيان معا فى نفس المجال احدى يتجهها لقطة بعد أخرى نحو اللقطات الفردية التى تتلاقى وتنبئ المشهد • لقد تم ابعاد روكى من موضعه واستقرت أدريان فى يمين الكادر وراحت تشرح لزوجها وعيناها مرفوعتان نحوه : « المهم ان يتغلب الشخص على خوفه » و « أعداد كبيرة من الناس تؤمن به ، ولكن يجب أولا ان تكون انت نفسك مؤمنا بقوتك الذاتية •• » • أما روكى الذى تم ابعاده الى يسار الكادر ، تمت رقابة زوجته التى يستمع الى خطابها ، فلن يحاول التهرب من الآن فصاعدا • وقد حصلت أدريان على حق شغل المجال بأسره واخضاع زوجها لمنظرها بينما لا تحاول نظرة البطل ان تغير مسارها • ونرى أدريان فى لقطة كبيرة للغاية (وهو تواصل سليم لوصفها فى اللقطات السابقة) وقد اتجهت نظرتها المشبوبة بالمعاطفة نحو اليسار حيث ينتظرها هو بهدوء خارج المجال بينما نطقت هى بجملة قصيرة ولكن ذات مغزى مهم لأنه يعين عليها ان تبذل جهدا خاصا لكى يعود الى تدريبه ، فتقول : « ابولو مؤمن بك • » وتلى ذلك بالطبع لقطة كبيرة للغاية لروكى وقد أبدى موافقته واستعاد

وجهه هدوءه واستمرت عيناه يريقهما • وأخيرا يقول روكى : « احبك ،
وتحفظه هى بقيلة زوجية محتشمة •

لقد أصبح روكى مهيا الآن لاستئناف تمارينه على يد مدربه الذى
كان متشوقا بالطبع لمواصلة مهمته • ولن تستغرق الرحلة الثانية
للتدريب التى انطلقت على البلاج ، مدة طويلة • وستجرى بمصاحبة
موسيقى تصاعد نغماتها المظفرة ، يراكبها مونتاج متزايد السرعة
للكلمات • وفى هذه المرة يكرر روكى كافة تمارين المرحلة الأولى ولكن
بحماس متقد ونجاح مضطرد ، بتأييد وتصفيق ردود الفعل المتابعة
للفريق المكلف سينمائيا بإبراز قدراته • ويوسع انفعالات الزوجة العاشقة
أن تنضم الى ردود فعل المدرب الوحشية ، من خلال عدة لقطات لهما فى
نفس المجال • اما روكى فيمكنه أن يسخر بلطف من شقيق زوجته
(فهو يلقى به فى السباح بكامل ملابسه ، ويضعه الى الهرب فى حلبة
الملعب بالتظاهر بأنه سيضربه) لأن البرجزة التى يتميز بها بولى لم
تعد تهدد البطل ، بعد أن أعادت الأمور الى نصابها • ويقتصر
التدريب على البلاج على الركض حيث يتجح البطل هذه المرة فى التغلب
على مدربه فى التبارى معه فى هذا المضمار • وهكذا غدا الانتصار
فى الحلبة مضمونا ، ونحن نعلم أنه ات ، كما جرى فى مشاهد التدريب
فى نهاية المرحلة الثانية منها •

وفى روكى - ٢ لم تكن اديان فى حاجة الى القاء خطاب لتثبيت
أهمية ردود فعلها لترويض البطل ، واقتصر الأمر على نظرة وجهتها له
وكلمة أسرته بها فى أنه فى نهاية المرحلة الأولى من التدريب لمكى
يسير كل شىء قديما • ويقبل روكى على مضض الاستعداد لمباراة رسمية
نتيجة لالاح مدربه ميكى (على عكس احتياجه الى اقناع ميكى ليتولى
أمر تدريبه كما رأينا فى روكى - ٣) • ولكن اديان لم توافق ،
فهى حامل وتريد توفير الراحة لنفسها ولزوجها أيضا • وعندما يحضر
ميكى ليلح على روكى أن يتوجه معه ليتدرب فى الملعب ، ترمقه اديان
بنظرة تتم عن استهجانها وتدير ظهرها لتترك الغرفة • وستكون المرحلة
الأولى من التدريب شاقة ودون احراز أى تقدم • ولا تظهر اديان فى
هذه الحالة سوى مرتين ، فى نفس المكان فى كليهما • وفى لقطة
بعيدة ومستقلة ذاتيا ، وبلا مبالاة بالنشاط المقيم الذى يبذله زوجها •
ونراها فى لقطة جانبية تؤدى عملها كباثة فى متجر لبيع الحيوانات
وقد ثقل جسمها نتيجة للحمل • وفى اللقطة الثانية يكون اخوها معها
فى مجال الشاشة ليؤنبها ويقننها بالتدخل لدى روكى • وفى نهاية
اللقطة يتفوس ظهر اديان التى بدأت تمنى من التقلصات •

وتنتهى المرحلة الأولى بالفشل . ويوبخ ميكى تلميذه بشدة واصفا اياه بأنه لا يصلح لشيء وينهى الأمر بأن يصرفه قائلا : « مع السلامة ، لا أريد أن أرى وجهك من الآن فصاعدا » . وعندئذ ، وعملا بالتواصل الواقعي المدروس ، يتم إخطار روكى بأن زوجته فى حالة حرجة للغاية فى المستشفى . وتلى ذلك سلسلة من اللقطات المتباطئة بغية الانتقال من ردود فعل المدرب الى ردود فعل الزوجة . وهنا يبدأ رتل من لقطات التشرب الممتدة بلا حراك ، والمتعاقبة عدة مرات الواحدة تلو الأخرى ، وجميعها يرمى الى هدف أوحده ، ألا وهو استمجال ظهور ولو بادرة نظرة من جانب أديان التى راحت فى غيبوبة عميقة . وسنظل فى هذا الحال لوقت طويل ، يكفى لكى يظل المدرب وأخوها صامتين بجوارهما يستجديان بنظراتهما عودتها الى الحياة ، لاقتناعهما بأن ردود أفعالهم لا جدوى منها بدون ردود أفعالها هى . ولكى يظل روكى مضطرا الى عدم التحرك لفترة طويلة تدل على أنه عاجز وتائه (فهو ينوح ويبكى كالطفل) ، وبالأخص لكى يشعر المتفرج بأن مسار القصة قد توقف (نظرا لغياب ردود فعل أديان ، مندوبيته الأساسية) . ويستغرق ذلك المشهد ثلاث عشرة دقيقة ونصف ويتضمن خمسا وستين لقطة بطيئة وممتدة كما ذكرنا آنفا . وعلاوة على ذلك فهى داكنة فى غالبيتها ومنحصرة بين غرفة المستشفى التى ترقد فيها أديان فى سكون تام ، والممر المجاور ذى الحوائط المارية ، والكنيسة الصغيرة التى تستوجب الخشوع . انها لقطات تخضع لايقاعات الانتظار وصمت شخصيات المشهد واستسلامها امام القدر . غير أن الصمت ينقطع ثلاث مرات ، اولاما من جانب ميكى فى الكنيسة الصغيرة ، فى بداية المشهد حيث يحاول عبثا أن يقنع روكى بالعودة الى الملعب لمواصلة التدريب ، بينما لا يستمع البطل اليه وتظل نظراته مثبتة على المذبح ، وفى المرتين التاليتين من جانب روكى الجالس بجوار سرير زوجته يتلو لها فى اذنها نصوصا لادجار رايس يوروز او قصائد كتبها لها منذ برهة . ويفشل المدرب فى محاولته تخليص البطل من حالة التبلد التى انتابته ودفعه الى استعادة « عين النمر » التى لا غنى عنها لكى ينتصر . غير أن خطابه الحماسى الذى يثير من جديد فكرة الأخذ بالثأر والتنافس الوحشى ، دون أن يلقى ذلك بالظروف المحيطة ، يقابل بفقر من جانب روكى . ويهمس الأخير فى اذن زوجته بكلمات سحرية تغنى بحياة الرواد الأوائل المتقشفة والبسيطة أو يتحدث عن حبه لها وحاجته الحيوية لوجودها فى محاولة يائسة من جانبه لجعلها تستعيد وعيها ، فكانه يريد أن يؤكد بذلك أن رد فعل زوجته الإيجابى هو وحده الذى يمكن أن يبراه من تراخيه . ويتحول السرير الذى ترقد عليه أديان فى غيبوتها الى نقطة التقاء يتجمع حولها المشهد بأسره ، مما يؤكد بكل

وضوح يانه ما لم يتوفر رد فعل من جانب أدريان لظل المدرب عاجزا عن تدريب البطل الذى يفقد بذلك مبرر وجوده ، كما أن دور الشاشة فى جذب المتفرج يصبح معطلا .

ولذا فإن استرداد أدريان وعيها فى الساعات الأولى من الصباح (صباح اليوم الثالث على ما يبدو) سيكون بمثابة بحث حقيقى : أولا لقطة كبيرة للخاتمة ليدها المتصلية عندما تبدأ أصابعها فى التحرك ببطء ، ويرتفع فى نفس الوقت مع تلك الحركة كل من صوت الموسيقى التى كانت خافتة حتى تلك اللحظة ورأس روكى الذى كان يستند فى خلفية الكادر على حافة السرير ، ثم لقطة مقربة لرأس أدريان التى تفتحت عينها أمام النظرة المدهشة لروكى الذى يقول لها : « كنت أعرف أنك ستعودين » . وفى التورينشط كل شيء بسرعة ويتدافع ليصب فى التحول الذى ستحققه مرحلة التدريب الثانية . فبرولى الذى كان يهيم على وجهه فى الدهليز القريب من الغرفة يندفع فجأة وفى يده زجاجة شمبانيا ، وميكى الذى كان يفوف فى ركن من الغرفة التى يكتنفها السكون يفتح عينا وترسم على وجهه ابتسامة ، وتظهر على الفور ممرضة لتضع المولود الجديد بين ذراعى أمه . أما مسئولية إعطاء إشارة بدء المرحلة الثانية من التدريب المظفرة فيقع عبؤها على أدريان نفسها . فقد ضمت الطفل (وهو ولد بالطبع) الى صدرها وأشارت الى زوجها أن يقترب منها وهمست فى أذنه وكأنها ترد على قصيدته : « أود أن أقدم على شيء من أجلى » ، ثم لمعت عينها فى تأثر بالغ وبلهجة تدل بكل وضوح أنها غدت مسيطرة من جديد على قدرتها على الانفعال ، واستطردت قائلة : « اكسب ! » ، وكررتها مرة أخرى لكى يعلم الجميع بلا لبس أنها توافق على التدريب ، وكان ذلك كل ما ينتظره ميكى فى الظل ، خارج المجال تقريبا . وقد قفز فورا على أثر ما سمع وأستدار نحو روكى صائحا : « ماذا تنتظر بعد » . وهكذا بدأت مرحلة التدريب المظفر .

لقد استعاد بطلنا ثقته فى نفسه وانطلق مرحا ليعود الى الحلية ، وذلك هو تأثير مجرد نظرة ، خاصة إذا جاءت من جانبنا نحن المتفرجين ، ولكن من خلال أدريان ! ويجرى مشهد المرحلة الثانية من التدريب بسرعة خاطفة : ثمان ومستون لقطة فى خمس دقائق . وهى تبدأ بروكى وسط الطبيعة وجسمه المائل أفقيا يعتمد على ساعد واحد وهو يؤدى تمارين الرياضة الصباحية ومن خلفه الشمس المشرقة تسطع فى السماء . وينتهى ذلك المشهد بروكى وهو واقف بلا حراك فى إطار ثابت عند مدخل فندق الشعب الشهير فى فيلادلفيا الذى تم فيه التوقيع على اعلان

استقلال البلاد . وقد حرص على أن يتوجه الى هناك عدوا وفي اعتنا به
جمع غفير من أبناء المدينة .

أما اللقطات الست والمستون الواقعة بين الأولى التي يتمرن فيها
روكي بكل همة في وضع أفقى والأخيرة التي ينتصب فيها رأسيا وحوله
أبناء المدينة المهللون له ، فهي تتدافع على الشاشة في بنية مكونة من
حلقات حقيقية لسلسلة من التدريبات ، جميعها مستقل ذاتيا بمعنى أن
كلا منها تشكل في حد ذاتها تمرينا فريدا ومتميزا للبطل . غير أن هذه
الحلقات ترتبط معا من خلال حركة كل منها ولخضوعها وتماسكها معا
برأسية نفس الموسيقى التي تتصاعد تدريجيا . وقد وزعت تلك اللقطات
فيما بينها عملية التدريب وفقا لنشاط جسدى يرفع جسمه شيئا فشيئا
ليبلغ وضعه الراسي . كما أنها (أى اللقطات) تؤكد على مدى
تتابعها جملة من ردود الفعل المسموعة : أنفاس البطل وهو يلهث نتيجة
للجهد الذى يبذله ، وكلمات التشجيع من جانب ميكي ، وقياسات الزمن
التي يجريها مساعده ، وجميعها تتصاعد مع تواصل عملية التدريب
وتدافعها ونحن نعرف أن ابريان غائبة وأن ردود الفعل اللازمة لنا نحن
المتفرجين مفقودة . غير أنها تقدم لنا ما ننتظره منها عن طريق ابنها
الوليد وذلك من خارج مجال الشاشة المتمثل في سرير المستشفى حيث
نعلم أن فكرها متجه بالكامل نحو زوجها .

فى منتصف المشهد ، بعد اللقطة الرابعة والثلاثين بالضبط ،
يوقف روكى تدريبيه بطريقة تقنية ملحوظة تماما ، وهو ما يحققه بكل
اقتدار لأنه المخرج والممثل فى آن واحد . فصورته تتسمر فجأة على
أثر ضربة كالهة لكرة التدريب ، بينما يتوقف فى نفس اللحظة شريط
الصوت على الصورة الأخيرة لروكي وقد التوى فمهم من الجهد فى
حين بدأت تنطبع تدريجيا فوق هذه الصورة يداه اللتان تضمان ابنه
بكل رقة فى مهدو وتعطيناه قارورة الرضاعة وتدفرائه ببطانيته ، بينما
نسمع الجلجلة الخافتة لأجزاء صغيرة . وتلك هى اللقطة الأولى التي
استقرت بين قوسين وسط التدريب العنيف « لعين النمر » . واللقطة
التالية تستكملها ، اذ تنتصب قائمة روكى وهو بجوار مهد ابنه وينسحب
ببطء فى الغرفة الصغيرة ويفلق بأبها وراء دون أحداث أى ضوضاء .
وهكذا تزود البطل بجرعة حصل عليها من ابنه تدفعه الى الأمام وتبرئه
ضميره وتبرر أعماله عن طريق لقطتى المغفرة السابقتين ، ليواصل
من جديد طقوس التوحش بمزيد من الجموح .

وابتداء من تلك اللحظة لن يكون التدريب الا حركة واحدة مطردة

والى الإمام « على الطريقة الأمريكية » ومتقطعة اثنتين وثلاثين مرة :
 عسو البطل الذى خرج من بيته بعد أن ترك أبنته ليذهب الى الفندق ،
 مذبح الأمة المقدس • ونظرة الطفل الوليد المستلقى فى مهده هى التى
 تدفع البطل الى الانطلاق فى هذا السباق المجنون • فهو يندفع ويقفز
 من لقطة الى أخرى عبر الشوارع الشعبية فى المدينة ، ووسط الحقول ،
 وفوق مقاعد حديقة عامة بوثبات متتالية ، ويتجه من أن الى آخر نحو
 يسار الكادر ، أى الغرب لميجتاز الحدود • وقد جذب وراءه طوال تلك
 المسافة التى راح يقطعها بحماس مرح وبمصاحبة « اللازمة »
 الموسيقية الخاصة بسلسلة افلام روكى ، مجموعة من الأطفال تتزايد
 مع تعاقب اللقطات ، تهتف باسمه وتصفق وتغنى معاً على نغمات
 الموسيقى (واعيد هنا الى الأذهان أن الذين ظهروا فى هذا الفيلم على
 الشاشة كانوا فى الواقع الصدى السينمائى لردود أفعال الأطفال فى
 قاعات السينما عندما عرض روكى - ١) •

لقد تم اذن تدبير سلسلة متوالية ومنظمة من ردود الأفعال
 الواقعية تماماً : فانريان تدفع زوجها الى قبول عروض مدرسه ، والمدرّب
 يدفعه الى تقويم مختلف أجزاء جسمه وبالأخص « عين النمر » التى
 يتميز بها ، والابن الوليد يواصل المهمة فينبغ بالتالى اباه نحو أطفال
 المدينة الذين جاؤوا مباشرة من واقع مشاهدتهم روكى - ١ ، فندفعوا
 بدورهم الى شاشة روكى - ٢ لكى يدفعوا البطل نحو الهدف النهائى
 والقومى الذى يحققه التدريب • وهناك نقطة جديرة بالذكر ، وهى أن
 المرحلة الثانية من التدريب التى يتحقق التحول عن طريقها تتم هى أيضاً
 بواسطة البنية الثنائية : فالتشرب يتم فى الفترة الأولى بالعرق المتصبيب
 والجهود الشاقة والأكيمة التى يبذلها البطل فى مكان مغلق وتحت رقابة
 مدرّبه لكى يتدفع بعد ذلك فى الهواء الطلق •

وفى روكى - ٤ ، نجد أن نظام لقطة رد الفعل المكثف بابرّاز دور
 النجم ويدفع الحصول البطولى قد تم سحقه تماماً حتى أن انريان
 لا تحتاج الى الظهور الا لاضفاء المزيد من الحيوية على المرحلة الثانية
 من تدريب روكى • ولنعد الى الأذهان قصة الفيلم : لقد جاء الى
 الولايات المتحدة بطل الملاكمة السوفيتى الأول والتقى مع أبولو كريد
 فى مباراة عنيفة للغاية انتهت بموت البطل الأمريكى السابق بالضربة
 القاضية • وقرر روكى قبول تحدى دراجو له بالحضور الى موسكو
 للملاكمة ، وذلك رغم عدم موافقة زوجته وبواعث تردده المديدة •
 وعندما غادر منزله للذهاب الى المطار بصحبة بولى المخلص له وبيسوك
 المدرّب الزنجرى السابق لأبولو ، لم تكن انريان بصحبته لكى تودعه

وترجو له حظا سعيدا • فهي تراقب بلا انفعال سفر الرجال الثلاثة من خلف زجاج نافذة غرفتها • وقد قرر ستالونى / روكى أن يتم التدريب للمباراة فى روسيا ، أرض غريمه ، لكى يستقل على وجه أفضل المنتاج المتوازى للقطات التدريب الخاصة به ويدراجو •

وسيريز ذلك المنتج المتوازى الفروق الجذرية بين الرجلين طوال فترة التدريب : فروكى يتدرب وسط الطبيعة الوحشة وفى منطقة جبلية بعزبة خربة تصارعها الثلوج من كل جانب • أما دراجو فيجرب تمارينه فى ملعب حديث ومتكلف حيث يخضع للاختبارات والتجارب بواسطة أجهزة مزودة بتقنيات دقيقة للغاية كما لو كان انسانا آليا • غير أن المنتج المتوازى ليس مقصدى هنا ، بل ردود فعل اندريان لابرز نجومية بطل الفيلم • ولكن اندريان غائبة فى المرحلة الأولى من التدريب • وقد تم التنويه بذلك من خلال ما أقدم عليه روكى فور وصوله الى العزبة اذ ثبت فى ركن مرآة معلقة على حائط الكوخ الذى يقيم فيه صورتين احدهما لابنه والثانية لخصمه دراجو ، مما يشير الى أنه سيتدرب على سحق هذا الغريم بوصفه « رب أسرة طيب » • غير أن ذلك لن يكون كافيا ، فهو فى حاجة الى نظرة زوجته لكى يكون تدريبه مجديا وحتى يعدو من أجل ابنه ، ككل أمريكى طيب ، كما كان الحال فى روكى - ٢ •

وبالطبع لم يكن الحماس الصفة المميزة لتدريبات المرحلة الأولى • وقد استهلها المدرب ديوك بالخطاب المجهود فى هذه المناسبة ، وهو يصوب اليه نظراته بكل رصانة : « عندما مات أبولو ، مات جزء منى ، لقد أردت أن أدرك لكى تنتقم لأبولو ، وسيكون ذلك صعبا للغاية ولكنك ستتجاوز المخاطر وتتغلب على الروسى » • ولن يكون وصف اللقطات المتعلقة بتلك المرحلة سوى تكرار للنموذج المجهود فى كل فيلم من أفلام هذا المسلسل • غير أن هناك جانبين فى تلك المرحلة الأولى أود التنويه بهما باختصار : الجانب الأول يتعلق بسلوك روكى والثانى بردود فعل التمارين التى يؤديها • والواقع انهما جانبان اعتدنا على التفكير بخصوصهما •

يؤدى روكى العمل المكلف به بكل دقة وعناية ، وهو عبارة عن عملية تخلص من الميول البرجوازية ، وذلك عن طريق المجهود المصنى الذى يبذله الحطابون لقطع الأشجار • لقد جاء الى بلاد السوفييت ، وفى ذلك فى حد ذاته حافز يدفعه الى تكرار ما كان يقوم به الرواد الأمريكيون الأوائل لكى يتشرب بالخصال الحميدة التى يعتمد عليها النجاح

الأمريكي • وهو يقوم أيضا بجولات شاقة وسط الثلوج التي تصل الى
الركبتين • غير أن هناك قدرا من الآلية في سلوكه روكي • فلو أمعن
المرء في الأمر لتبين له أنه لا يختلف كثيرا عن سلوك دراجو المجرم من
آية سمة شخصية والأقرب الى تصرفات الانسان الآلى ، وهو ما يعرض
علينا عن طريق المونتاج المتوازي • والواقع أن ردود الفعل الخاصة
بروكي هي التي توحى بذلك ، فهي قليلة على عكس تلك التي تخص
دراجو • كان الجزء الأكبر من نشاط روكي يتم في الخلاء وسط الطبيعة
القاسية ، ولذا فهو وحده في مجال الشاشة ، ولا تتجه اليه الا القليل
من الأنظار من خارج مجاله المباشر • ففيما عدا لحظة واحدة كبيرة
لمدرية وهو يراقب تمارينه ، تكون ردود الفعل الأخرى من جانب الحراس
الروس المكلفين بحمايته • وهم يراقبون انهماكه في قطع الأشجار
ويرصدون أحيانا سلوكه الغريب بالنظر المقرب • وردود الفعل هذه
فائتة أو قلقة أو عدائية • وهكذا يكون روكي خاضعا للرقابة •

ولكن الرقابة مفروضة أيضا على غريمه الروسي دراجو ، حتى
وان كان هناك تعارض بين اللقطات الخاصة بروكي وتلك الخاصة
بدراجو ، رغم تداخلهما : فالملاكم الأمريكي يكد كالمتهو وسط الثلج ،
والروسي يتدرب داخل ملعب مزود بأحدث الأجهزة الالكترونية • غير
أن كلا منهما يلقي ردود فعل من نفس النوع • فهي أكثر بالنسبة لدراجو
واقرب اليه لأنها تتم في مكان مغلق ، وعن طريق مدير أعماله ومدربيه
والفنيين في مجال الالكترونيات وزوجته ، وجميعها تعبر عن قلق
أخصائيين ويخضع للملاحظات مدروسة وفحوص علمية • غير أن المخرج
ستالوني يرى أن هذه الانفعالات ازاء دراجو الروسي منطقية ، فهو
ليس الا فردا تحول الى انسان الى مكس لخدمة الجماهير • على أن
هذا النوع من ردود الأفعال مرفوض بالنسبة لروكي ويتمين تداركها •
واكن كيف ؟ باحضار أدريان من الولايات المتحدة • فهي تظهر فجأة في
اللحظة التي يعود فيها روكي الى المعسكر بعد يوم من العمل الشاق
وهو يعفده • وتقول له أدريان : « لقد افقتك » ويرد عليها : « وأنا أيضا
مشتاق اليك » • وبوسعنا أن نضيف أننا افقتدنا نحن أيضا • وهنا
يتماثقان بمصاحبة الموسيقى ووسط خلفية من الثلج • انه التحول
المفاجيء •

وجميع اللقطات الأولى من مرحلة التدريب الثانية داخلية وضيقة
وقصيرة وسريعة ، حيث يقفز البطل ويرقص على أرضية الكوخ المكسوة
بجنود الأشجار ، ويتعلق بموارض السقف ويرقع أحجارا في القبر ،
وكل ذلك في ظل ردود الفعل التي تحاصره من كافة الجوانب • ويتباطأ

ظهور لقطات تدريب دراجو فى المشهد وذلك لسبب واضح ، اذ يتعين ان نحاط علما بأن روكى المؤيد بلقطات رد فعل مندوبيينا لديه قد استعاد من الآن فصاعدا مركزه وأنه لا مجال بالتالى لاقتصائه من هذا المركز عندما يأتى دور لقطات تدريب البطل الرومى الغريم المتزامنة مع تدريب بطلنا . والواقع ان دراجو يصبح فى وضع اثنى منذ بداية المونتاج المتوازى وحتى نهايته : فالطابع الآلى والفاشم لتمازيه يزداد ، وردود فعل التجسس تقل ، وهو عادة وحده فى مجال الشاشة كالألة التى تتحرك من تلقاء نفسها بكفاءة ، مع ابراز ذلك فى لقطات كبيرة متميزة . وهو يظل داخل الملعب تحت التصرف المطلق لخفرائه .

أما روكى فقد انتقل من برودة الشتاء القارص الى داخل الكوخ حيث يمكف على تدفئة عضلاته التى تنتفخ فى ظل نظرات مندوبيينا الثلاثة الودودة ، وقد تجمعوا حوله من جديد وعندما سيترك الكوخ بعد أن يفرك فى يده صورة دراجو التى انتزعها من ركن مرآة غرفته ، سيكون مستعدا لمواجهة الطبيعة القاسية للحدود المفروضة بعد ان استرد أهليته وتشبع من جديد بالتقاليد الأسرية للرواد الأوائل . وهكذا سينطلق فى سباق جدير بالجبايرة ، فيتخطى الثلوج المتراكمة ويهبط المنحدرات المغطاة بالجليد ويعبر الجداول والبحيرات المتجمدة ، فى ظل ايقاعات الموسيقى المظفرة وبصحبة جوقة المغنين ، لىكى تنتصب قامته فى النهاية فوق قمة جبلية حيث يصيح بأعلى صوته مناديا خصمه لهاجو .

فرانك كابرأ وتوظيف ايزنشتاين

آن الألوان للمتطرق الى الاخراج السينمائى عند فرانك كابرأ .
لقد نومت عدة مرات من قبل بأهمية دور كابرأ فى عسالم السينما
الأمريكية - ويتعين أن نوضح فى ختام هذا الكتاب ، وتبعاً لما أوردنا
من أفكار حول فيلم روكى - ٤ ، أنه لا جديد تحت كشافات الاضاءة فى
استوديوهات لوس انجلوس الكبرى ، وأن فرانك كابرأ الذى عاصر
سنوات ازدهار السينما الكلاسيكية الهوليودية نجح فى أن ييلور فى
أفلامه بنية لقطة رد الفعل التى يتم تجاوزها منذ ذلك العهد - واقترح
على القارئ أن يتدارس بعض مشاهد فيلمين لكابرأ بغض النظر عن
تسلسلهما الزمنى ، وهما السيد سميت فى واشنطن (١٩٣٩)
ومستر جينز الشاذ (١٩٣٦) - وسيتيح لنا السيد سميت إمكانية
المتحقق من مدى استثنائية كابرأ وتفوقه فى استخدام لقطة رد الفعل ،
أما مستر جينز فيسيردنا الى روكى - ٤ لفصل من خلاله الى كيفية
توظيف كابرأ لسينما ايزنشتاين الثورية الروسية .

والواقع أن روبرت سككلر محق تماماً فى ضمه كلا من فرانك
كابرأ ووالث ديزنى الى الفصل الثانى عشر من كتابه أمريكا المصنوعة
سينمائياً ، والمعنون « صنع ثقافة الأساطير » - ومما لا شك فيه أن
الرجلين هما أشد السينمائيين تأمركاً فى تاريخ هوليوود نجحاً فى
تسويق نظام لقطات رد الفعل ، صانعة النجوم ، بحسوبة لا تضامى .
وهناك جانب من الحقيقة فى الجملة التى أطلقها السينمائى جسون
كاسيفيت على سبيل المزاح قائلاً : « ربما لم تكن هناك فى الأصل أمريكا ،
وربما لم يكن هناك سوى فرانك كابرأ » - وعلى أية حال فإن لهذه
الدعاية الفضل فى أن تفسر لنا سبب عدم تطرق النقاد الأوروبيين ،
وبالأخص الفرنسيين منهم ، لفرانك كابرأ والتفضل بمجسولة شرح
أفلامه أو تفسيرها - ويمود ذلك الى عدم توافق أعمال كابرأ مع سينما

المؤلفين التي نشأت مع الموجة الجديدة الفرنسية وما زالت تتمكح حتى الآن فى توجهات المجالات السينمائية الرفيعة المستوى التى ترى أن السينمائيين نوى البصمة الخاصة والأسلوب الشخصى المتميز هم الوحيدون الجديرون بالامتعام وبالدراسة النقدية لأعمالهم . غير أن الأسلوب فى أفلام كايبرا ، اذا كان هناك أسلوب ، ليس ملك المؤلف بل ملك الجمهور المتفرج فى القاعة الذى يجد فى الفيلم التعبير البقيق عن مسلكه وكلامه المتدثرين بالمثالية . وهنا تكمن بالذات مدى الأهمية الخاصة لرجل السينما فرانك كايبرا بالنسبة لنا . فهناك ما يتجاوز الحيل التقنية التى يستخدمها لابهار أديعاء الفن ، إذ أنه يتمادى فى دس تقنية أخرى غير مرئية تيث فى لا وعينا أساطير الأمة الأمريكية .

لقد أخرج فرانك كايبرا أهم أفلامه الشعبية فى النصف الثانى من الثلاثينات : حيث ذات ليلة (١٩٣٤) ، مستر ديفز الشاذ (١٩٣٦) ، الأفق المفقود (١٩٣٧) ، لا يمكنك أن تأخذها معه (١٩٣٨) ، السيد سميث فى واشنطن (١٩٣٩) . وعلى اثر النجاح الكبير الذى حظى به مستر ديفز الشاذ أصبح كايبرا أول مخرج يتمتع بامتياز وضع اسمه على الشاشة قبل عنوان الفيلم . وقد بلغت شعبيته مدى كبيرا فى بداية الحرب العالمية الثانية حتى أن الجنرال مارشال كلفه بمهمة اخراج أفلام وثائقية عسكرية (تحولت الى المسلسل الشهير لماذا نصارو؟) بغية تاجيع الحماس القتالى لدى الجنود الأمريكيين . ويجدر بنا أن ننوه هنا بأن القصص الإزادة ، الفيلم الفاشستى الكبير للمخرجة الألمانية لينى ريفنستال ، بغية التمرس من خلاله .

وقد أجرى الصحفيون معه حديثا عند خروجه من سينما كان يشاهد فيها فيلم بوكى - ١ (وكان قد بلغ التاسعة والسبعين من عمره) فصاح قائلا : « هذا هو الفيلم الذى كان بودى أن اصنع » . وهذا القول واضح تماما لمن يعرف أعمال كايبرا . وهناك مشهد فى فيلم السيد سميث فى واشنطن ذى الشهرة الشعبية الواسعة النطاق يبدو لى مهما للغاية ، كما أن تواجده فى منتصف الفيلم له ما يبرره . وليندا بمضمون القصة : يتم انتخاب جفرسون سميث (واسم جفرسون فى حد ذاته يتنبأ باننا بصدد بطل) عضوا فى مجلس الشيوخ بواشنطن . وهو نموذج مثالى لإبطال كايبرا . انه شاب نقى وبسيط بل وساذج . يجب الطبيعة وينظم معسكرات للكشافة . ولم يسبق له أن ترك مدينته الصغيرة المغمورة فى الغرب . وقد أشرف على حملة انتخابه أحد كبار رجال الأعمال فى ولايته واسمه تايلور (معا يذكر أيضا بخطورة التيلورية) . وهذا الأخير شخص واسع النفوذ وعديم الذمة ويسنطر

على مجلس الشيوخ وفي حاجة الى دمية يستخدمها في واشنطن لكي يتفرغ لعمليات الاحتيال والنصب دون أن يتعرض لانتقاص امره . وهذا السيناريو مثالي حقا لاستخدام لقطة رد الفعل اللازمة لتحقيق « التشرب » على الطريقة الأمريكية تمهيدا للتحول المفاجيء . ويؤدي جيمى ستيفارت دور جفرسون سميت الذى استول به شهرته وحصل من اجله على اوسكار احسن ممثل لعام ١٩٢٩ . والواقع أن هذا الفيلم وجه وحد نهائيا ليس فقط اخلاقيات جيمى ستيفارت « النقاء واثير الغير والايمان الراسخ بقيم أمريكا الأساسية » كما جاء فى قاموس السينما الصادر فى باريس (لاروس) بل وايضا سلوكه على الشاشة .

ومما يسترعى الانتباه بشكل خاص فى أداء جيمى ستيفارت ، ذلك المثل الفذ ، قدرته على ادعاء المروعة . فهو يتباطأ فى تثبيت نظرتيه بل ويتلثم بشكل ملحوظ ، وكأنه يحاول أن يواصل نظرة الآخر وحديثه وربط تصرفه برد فعل مندوبيين المتواجدين معه على الشاشة (وينكرنى ذلك بالأب جرانديه فى رواية الكاتب الفرنسى بالزلك ، الذى كان يبدا فى التلثم بمجرد الحديث عن الصفقات لكى ينفخ محدثه الى تكملة الجملة ومجاراته) . وهذا ما جعل جيمى ستيفارت أحد الممثلين الأكثر ديمقراطية ، ان لم يكن الأكثر ديمقراطية فى السينما الأمريكية . وبالتالي أحد الذين يناسبون على خير وجه المبادئ الواقعية لمنهج استوديو الممثل . وقد أتاح له دور جفرسون سميت ، كما صممه وأخرجه كايبرا ، أتاح له الفرصة لكى يرسم شخصيته تماما . وما كان يمكن أن يتمنى ممثل أمريكى شاب خيرا من أن يتألق على الشاشة فى نظر المخرجين فى دور العرض . ولنا أن نتصور شخصا مجهولا تماما ، وجاهلا وخجولا ، خرج للتو من عالم رعاة البقر فى الغرب ، يتمثل كل ما يملكه من ثروة فى أيمانه الوطني بأمريكا ، ينتج مع ذلك فى تطهير مجلس الشيوخ وانتقاد الأمة من تحكم رجال الأعمال الاتانيين والمجردين من أى خلق ، عبر العقبات وخيبات الأمل والامانات ، مدفوعا فى ذلك الى الأمام بمساعدة امرأة قوية العزيمة ، ومساندة افراد من الكشافة الأمريكيين المتحمسين ، وقوة جانبية التقنية التى استخدمها كايبرا .

ولنتدارس ذلك المشهد الذى يعنينا والواقع فى منتصف الفيلم تقريبا . سميت فى مكتبه مع سكرتيرته سوتندرز (جين آرثر) . لقد أصبح السناتور الشاب أضموكة واشنطن . فقد لاكم صحفيا أستهنأ به ونشر صورة له وهو يحاكي تقريد المصافير ، كما بدأ خجولا كطفل فى مشهد مضحك ومخز فى صالون السناتور بين الفخم ، أمام ايلين ، ابنته التى وقع فى غرامها بكل جوارحه . ويستغرق هذا المشهد نسع دقائق

ونصف دقيقة ويتكون من ست وتسعين لقطة أغلبها لقطات مقرية حتى المصدر اسميث وسكرتيرته سوندرز ، وهى اللقطات المفضلة فى حالة الحوار . وفى الجزء الأول من المشهد يكون سميث جالسا خلف مكتبه على يسار الكادر ، أى فى الجانب الغربى ، وهو الأمر الذى يتعين التنويه به . وسيشغل هذا الجانب فى سياق المشهد ، وهو نفس الجانب الذى ظهر منه القطار الذى جاء به الى الشرق فى بداية الفيلم . وستكون الأفضلية لهذا الجانب بالنسبة له طوال القصة ، شأنه فى ذلك شأن البطل فى أفلام رعاة البقر . وتقف سوندرز على يمين الكادر وهى تشرح لسميث بلهجة مأكرة تتم عن التنازل ، سياق العواجز والعقبات القانونية والاجراءات المعقدة ، التى يتطلبها تمرير مشروع قانون فى مجلس الشيوخ ، بعد أن أقادها السناتور الشاب بلا مواربة بعزمه على تقديم قانون خاص بمصسكر للشباب فى الخلا دون أن يكون على دراية بالمصاعب التى سيواجهها هذا المشروع . وخطاب سوندرز الذى يستغرق وحده ثلاث دقائق ونصف دقيقة ويتضمن ثلاثين لقطة عبارة عن درس شعبى وسينمائى حقيقى حول الطقوس البرلمانية الأمريكية المرعية . وطوال ذلك الحديث تكون عينا سميث مثبتتين على وجه السكرتيرة ، وهو يستمع إليها باهتمام شديد ، اذ يكتشف وهو مندهش الاجراءات المعقدة التى تعتمد عليها استراتيجية مجلس الشيوخ . اما نحن المتفرجين العالمين على مقاعدنا كما لو كنا فى قاعة للدراسة ، فانا ننقل من خلال رمود فعل سميث درسا فى تاريخ أمريكا السياسى . فنحن نحاط علما بأن مجلس الشيوخ يضم ٩٦ عضوا (كان ذلك فى عام ١٩٣٩ ، عندما كانت الولايات المتحدة مكونة من ٤٨ ولاية ، لا ٥٠ ولاية كما هو الحال الآن) ، وبأن أى مشروع قانون يجب أن يمر بعدة مراحل قبل أن يكون صالحا لمعرضه للتصويت فى المجلس . فهو يقدم أولا ، وفقا للأصول المرعية فى المجلس ، من جانب السناتور الذى أعده ، ثم يجرى اختيار لجنة من المجلس لدراسة تفاصيله لتقدير مدى صلاحيته واقتراح ادخال تعديلات عليه ثم يحال الى مجلس النواب الذى يشكل بدوره لجنة استماع لتقييم المشروع ليعود من جديد إلى اللجنة الأولى التى قد تقر تعديلات لجنة الاستماع أو ترفضها ، مما يؤدى الى تبادلات جديدة بين اللجنتين . وأخيرا « اذا ظل المشروع على قيد الحياة يصبح بالامكان إحالته للمجلس للتصويت » كما تقول سوندرز بلهجة مثبطة للهمم . وهى تستطرد قائلة بابتسامة مأكرة جدية بالسكرتيرة المتمرس : « وعندئذ تكون دورة اجتماعات المجلس قد انقضت لحلول فترة الاجازة » .

وهذا الخطاب الذى تعرضه علينا بالتصميل بلهجة من تبددت

أوامره وبإستخفاف الموظفة المحنكة والموقنة بأن المؤسسات السياسية لم تعد سوى مناورات روتينية وصيغ ميته ، يصف بدقة واقع الحياة البرلمانية الأمريكية • وتلقن سوندرز هذا الدرس لسميث بلفظات مصوبة من فوق لثحت ، كانه تلميذ جالس على قمطره • وتلقى نحن أقوالها من خلال ردود فعل سميث ، إذ من المهم أن نحصل عليها عن طريق البطل وذلك لسببين رئيسيين : أولا لأن المعلومات التي تقيدها بها السكرتيرة لها طابع فني يتطلب قدرا من التركيز لكي نستوعبها ، مما قد يعرضها للضياع أو لعدم تمكن المتفرجين من متابعتها وفهمها ، وثانيا لأن مسلك سوندرز ولهجتها ينمان عن إستخفافها بالاجراءات المعقدة واللانهائية المتبعة في مجلس الشيوخ ، مما قد يؤدي الى عدااء المتفرجين للنظام النيابي الأمريكي لولا ردود فعل سميث الايجابية العابرة عن اهتمامه الشديد بالموضوع •

وطوال خطاب سوندرز الممتد عبر ثلاثين لقطة وبإستثناء خمس نقاط حتى الصدر : ثلاث للسكرتيرة واثنين لسميث ، يتواجد بطلنا باستمرار في المجال مع المتحدث كما لو كان لا يريد أن تغلت منه أى من كلماتها • ويظهر سميث امامنا في مواجهتنا أو من الجانب أو الظهر ، على الحافة اليسرى للكادر وعيناه مرفوعتان نحو سوندرز ليستمع اليها وقد استهوته كلماتها وراح يوميء برأسه مبديا تفهمه لما تقول ، كما يوجه لها اسئلة بخصوص المقاطع الصعبة فهو يستفسر منها : ما هي لجنة الاستماع هذه ؟ ويعبر عن تلهفه الى فهم سير الاجراءات في المجلس بالتأمل في مقعده ومقاطعتها بكلمات مثل : « ثم ماذا ؟ » و « اكمل » • وردود فعل سميث هذه موفقة للغاية إذ تحول خطاب سوندرز الى رواية مثيرة ، وفقا لتقاليد هوليود الخالصة مع انه في الأصل خطاب مضجر • وقد أثار ذلك حيرة سوندرز التي كانت تتصور انها ستدفع السناتور الشاب الى النفور من مشروع القانون والتخلي عنه • غير أن العكس هو الذي يحدث : فكلما كشفت له عن العقبات التي سيتعين التغلب عليها حتى يمكن التوصل الى اقرار المشروع زاد حماس سميث وأعلن في ختام شروحه عن رغبته في أن يملأ عليها مشروعه •

وهكذا يحدث تحول كامل في الوضع • ويستخدم كائرا أسلوب التلاشي التدريجي للقطة التي تحمل محلها اللقطة الجديدة • وقد يبدو لنا أن هذا الأسلوب التقني يرمي هنا الى التخلص من اللحظات الضاوية التي تقضيها سوندرز للذهاب لاحتضار الورق لتسجيل

ما سيمليه عليها ، خاصة وأن كايلا معروف بكرمه الشديد للفراغ السينمائي أو باخطارنا فقط بأننا ننقل الى مرحلة أخرى من المشهد . والواقع أن التمتع في ذلك يظهر لنا أن هذا الأسلوب يفيدنا بأكثر من ذلك . وهنا تترك سوندرز موقعها أمام مكتب رئيسها وتتجه نحو يمين الكادر لاحتضار ما يلزمها من معدات الكتابة . وتصبها الكاميرا في هذا التحرك بحيث يصبح سميت في الوقت نفسه خارج المجال من جهة الكادر اليسرى وهكذا تصبح سوندرز وحدها في المجال حيث نراها من الظهر . وهنا تتلاشى صورتها تدريجيا لتحل محلها صورة سميت في مقدمة اللقطة وهو يذرع المكان جيئة وذهابا وقد بدت خصلة من شعره على جيبته والغليون في يده وراح يملأ مشروع القانون ، بينما جلست سوندرز على كرسيها في المستوى الثاني من اللقطة وقد وضعت مفكرتها على ركبتيها وامسكت بالقلم بيدها . وهكذا أسفر المزج التدريجي للصورتين عن رفع شان سميت الذي أصبح منتصب القامة ، واجلس السكرتيرة في مكانها .

وكما دفعت ردود فعل سميت ازاء خطاب سوندرز ، المتفرجين في قاعة العرض الى متابعة المراحل التي يمر بها مشروع القانون أمام مجلس الشيوخ الواحدة تلو الأخرى باهتمام ، فإن ردود فعل السكرتيرة ازاء خطاب سميت ستجعل نفس هؤلاء المتفرجين يشاركون البطل في ايمانه الوطني . وتتمثل اساسا استراتيجية سميت ، وكايلا من وراءه ، في إبهار سوندرز . فلو نجح سميت في دفع سوندرز الى رفع وجهها نحوه وتطلعها اليه بما ينم عن الاهتمام ، بل والاعجاب ان أمكن ، لحقق النجاح في هذه الجولة ولما كان هناك متفرج قادر على مقاومة كاريزما البطل ومعارضة أيديولوجيته . والسبب في ذلك واضح . فهذه المرأة الشابة المضطرة الى اتخاذ وضع المشاهد - لأنها جالسة صامتة ، تتطلع اليه وتستمع - بل وأصوا مشاهد . فقد كانت مناهضة لأفكاره في البداية لأنها فقدت الايمان بقسرة أمريكا على النهوض من كبوتها ، كما أنها تحترق مجلس الشيوخ بعد أن اكتشفت احتيال رئيسها السناتور بين ، وهو من أشد الرجال نفوذا في السياسة الأمريكية والمتفاني في خدمة تايلور ، وترى أن سميت ساذج وغير مسئول يتلاعب به بين . ولكن هناك ما هو أهم من ذلك . فهي تجهل ما نعرفه نحن المتفرجين بدون استثناء ، وهو أن جفرسون سميت هو جيمس ستوارت نفسه .

ولا يضيع بطلنا وقته في نقاش عمل . وهو يستغل وضع ميوندرز وهي جالسة وقد أعيدت الى مكانها ، وكسبه للجولة الأولى لكي يبرز

فوراً مغزى وروح المشروع الذى يفكر فيه . وتلك الاستراتيجية التى يتبعها سميث تثير الدهشة ، إذ أنه بدأ حتى هذه اللحظة مجرد سياسى ، مذاجته مضحكة وبلا أية خبرة فى عالم السياسة . غير أن هذه الاستراتيجية تعبر على خير وجه عن المعالجة الدعائية عند كابرأ الذى يستخدم شخصياته ليلفنا خطابه هو . ويتجه سميث نحو يسار الكادر ، أى نحو الغرب الذى جاء منه وسيمىقى فيه حتى نهاية المشهد لكى يجنبنا نحوه . وهو يصوب عينيه نحو سوندرز قائلاً لها : « يجب أن تكون لمشروعى الخاص بمعسكر الشباب روح » ، ثم يلتفت نحو نافذة مكتبه ، أقصى يسار الكادر ويشير بيده الى قبة الكابيتول الذى بدأ متألّقا فى الأفق ويستطرد قائلاً : « تلك هى الصورة التى يجب أن تتلعب دائماً فى فؤاد كل فرد من أبناء هذا البلد » . وينطلق سميث آنذاك فى محاولة لكسب سوندرز لوجهة نظره . وهنا تظهر لقطة كبيرة لرأس سوندرز . وسميث يجيد التصرف ، فهو يتكلم عن حرية التعبير التى يجب الدفاع عنها دائماً للحفاظ على المثل العليا للأمة ، ويحدثها عن شبابيه فى غايات الغرب وعن ضرورة تمسك الشباب الأمريكى ببقاء الطبيعة . وتتخلل هذه الأقوال المختصرة فى بعض الجمل المنقاه بعناية ردود فعل لسوندرز ، عملاً بمقتضيات الحرفة . وتقدم لنا ردود الفعل هذه فى لقطات نصف جامعة تضم أيضاً سميث وتشعرنا بأنها بدأت تتخلى شيئاً فشيئاً عن غطرستها . لقد تأثرت بما يقول وراحت ترفع عينيهما لتخفضهما فى الحال . غير أن سميث وكابرأ هما اللذان يحسمان ذلك معنا فى آن واحد ، ويعبارة أوضح فانهما يشعران ، حسب سلوك الشابة ، أنها أضحت مهياة للقطة الكبيرة وغدت مستعدة للتخلى عن وضعها كموظفة فاقدة الايمان وصلفة من أهل الشرق ، ولتسلم رأسها للقطة رد الفعل الحاسمة . وعندئذ يصبح سميث مسيطراً تماماً على الموقف . فهو نصف جالس على حافة مكتبه فى وضع مريح تماماً ، فى مواجهة جمهور المتفرجين فى قاعة العرض ونظره متجه من أعلى الى سوندرز التى انتقلت مؤقتاً خارج المجال (تمهيداً لعودتها بقوة بعد لحظة لتشتغل مجالها) . ويستعيد سميث ذكريات فضائل الحياة الريفية التى مجدها جفرسون العظيم ، ثالث رؤساء الولايات المتحدة ، وسمى بطلنا ، ويتغنى بحياة البرية . وهو يذكر التأثير الذى مارسه والده عليه لكى يؤكد انتصابه الى ذلك الرئيس الشهير وينكر فى الوقت نفسه محدثه والمتفرجين من خلال كلماته بشبابهم ومثلهم العليا ، فيريد ما كان يقوله له والده « عليك أن تتأثر بروائع الطبيعة وبجمال الأشجار والصخور والنجوم ... » وهل لاحظت يا ابنى أن النهار يعقب الليل ، كما لو كان يخرج من نفق ؟ » وعندئذ تمحل اللقطة الكبيرة لسوندرز المجال بأمره ، وبالمضبط فى اللحظة التى

ينطق فيها سميث بالمقطع الأخير من الجملة ، حتى اننا نسمع تلك الكلمات من خارج المجال بنفس الاهتمام والخشوع ، شائنا في ذلك شأن سوندرز (على الأقل بالنسبة للمقترج في ذلك العهد) ، وهو ينطق تلك الجملة برقة شديدة ، وبما يشبه الهمس ، بينما تصحبها في خلفية المشهد موسيقى مناسبة ، وذلك اثناء المزج التدريجي للصورتين المذكورتين آنفا ، مما ساهم في دفع الصورة المكبرة نحونا .

ويتعين أن نفكر في تلك اللقطة الكبيرة لسوندرز لأنها هي التي تحدد مسار الفيلم . وأود أن أقول بلا مبالغة انها حجر الأساس الذي يرتكز عليه فيلم السيد سميث في واشنطن . انها اللقطة الثامنة والأربعون في هذا المشهد المتضمن ستا وتسعين لقطة . فهي تحتل اذن مركز المشهد بالضبط ، كما انها اكبر والمع لقطة قدمها لنا كابرا لوجه جين آرثر (وهي تبدو لنا بعد نصف قرن من انتاج الفيلم مضيئة الى حد اثاره ابتسامة طلبة معاهد السينما . ويثبت ذلك أن كابرا الذي برع في توقيت لقطات رد الفعل الشعبية لم يصعد دائما أمام مرور الزمن) . ولا يتجه وجه سوندرز هنا نحو سميث ، بل نحو النافذة على يسار الكادر . وهو متجه من فوق كتف سميث نحو قبة الكابيتول التي لا تزال خارج المجال . ونظرتها تلمع من فرط التأثر وتتساب من حافة عينها اليسرى دمعة حارة . ويحظى وجه سوندرز بنفس الاضاءة التي استخدمت قبل ذلك ببضع لقطات في عزل صورة القبة ، مما يوضح لنا أن الشابة تبنت حرفيا ما قاله سميث بخصوص روح مشروعه .

لقد قامت تلك اللقطة الكبيرة بدور مهم في جذب المقترج حتى أن كابرا استخدمها مرة أخرى لتكثيف اداء سوندرز في نهاية الفيلم ، بترتيب المونتاج بشكل آخر وتعديل الجملة المصاحبة لها . ونرى سميث من جديد في نفس وضعه السابق ، مواصلا خطابه : « وكما قال لي أبي ، عليك أن تحاولي دائما النظر الى الحياة من حولك كما لو كنت تخرجين من نفق » . وعندئذ يظهر وجه سوندرز من جديد دون مصاحبة الكلمات هذه المرة وهي تنظر الى نفس النقطة في الأفق وتبتسم في آخر اللقطة وتخفص رأسها علامة على الموافقة . وهذه اللقطة الكبيرة المتكررة لسوندرز تؤكد تأثير الكلمات التي كانت مبررا لوجودها (أي وجود اللقطة) : الوجه الذي يستمع للكلمات أولا ، ثم انعكاس تلك الكلمات على الوجه . ويسجل ذلك النجاح الكبير الذي حققه جفرسون سميث . لقد تبلور في شخصه الانتصار النهائي على تنظيم تايلور الاخطبوطي ، كما أصبح ارتباط المقترجين بالشاشة مضمونا من خلاله . لقد اهدت بالمعنى الحرفي للكلمة وتغير وضعها وستضع نفسها من

الآن فصاعداً في خدمة البطل بوصفها مخلوقاً طيباً ومخلصاً يحتل مركزه الإلاني حسب المعايير الهوليودية . وستنقلص بالتالي لقطاتها الكبيرة كما ستصبح طبيعية ومتناسبة مع وضعها الجديد وستنتشر في كل مشاهد الفيلم حتى آخرها ، لكي تظل سنداً للمتفرجين وتحافظ على توجه نظرهم طوال الرواية . وستتواجد باستمرار لكي توفر لنا ردود الفعل إزاء بطلنا أثناء القائه الخطاب الذي يعرض فيه مشروعه على مجلس الشيوخ . فهي تشجعه بإيماءاتها وتقاتل معه عندما يتعثر في نص خطابه ويثلمهم ، وتقتسم مع أعضاء المجلس والجمهور إزاء تخطئه . وستظل في مركز ردود الفعل الإيجابية نحو سميث بل ستكون مصدرها في العديد من الحالات ، طوال ذلك الخطاب المصعب في جلسة المجلس . وستقدم للبطل كل مساعدة تلزمه ليتغلب على معارضة أعضاء المجلس . بيد أنها ستتواجد بالأخص بهوار سميث عندما سيقدر التخلي عن النضال والعودة إلى مدينته الصغيرة في الغرب بعد أن تلمق به الهزيمة وتنهار سمعته من جراء الضربات التي تلقاها من جانب عصابة تايلور . وعندئذ ستلقى عليه الخطاب الكلاسيكي شأنها في ذلك شأن أدريان مع روكي ، وجارليك مع كروناور . وستعمل سوندرز على انهض سميث من كبوته بالتواطؤ مع الجمهور من أجل تحقيق التحول الحاسم الذي لا غنى عنه في الفيلم الشعبي الهوليودي . وسنحیی من جديد شعلته وتعيده إلى حلبة التمدد وستساند ردود فعله في المعركة وفي انتصاره النهائي وسط تصفيق أعضاء مجلس الشيوخ والأمة جمعاء .

وكان يتعين أن يأسر سميث سكرتيرته ويدفعها إلى اهدائه لقطة رد الفعل الكبيرة التي لا غنى له عنها من أجل نشاطاته في المستقبل . كما أن تواجد سوندرز كان ضرورياً لسميث لكي يضمن مساندة أعضاء مجلس الشيوخ والناس عموماً . وتلضي استراتيجية كابرأ بكسب الجماهير تدريجياً وتلك هي الطريقة التي يقيمها للحصول على تأييد الأغلبية الصامتة المتواجدة في قاعات العرض . ويجب أن نلاحظ أن أفلام كابرأ قدمت منذ عام ١٩٣٤ وحتى نهاية العقد الحلول لمشاكل الساعة ، وهي حلول تبتغي الترسب في اللاوعي الشعبي الأمريكي . والواقع أن تلك المشاكل كانت جوهرية في ظل « العهد الجديد » الذي دعا إليه روزفلت لتجاوز إحدى أخطر الأزمات التي واجهها تاريخ الولايات المتحدة . وكان هدف هذه السياسة الجديدة حل النزاع الذي بدأ مستعصياً في رأى العديد من الناس ، من جهة بين العمال الذين حل بهم الفقر ووجدوا قواهم في نقابات واسعة النفوذ وذات توجهات اشتراكية ، تحظى بمساندة حماسية من جانب آلاف من المثقفين

اليساريين ، ومن جهة أخرى الاحتكارات الأمريكية التي ما كان بوسع الحكومة أن تتخلى عنها دون أن تقضى على وجودها هي • وكانت الأوضاع تتدن بالانفجار نظرا لكونها مهياة تماما لقيام ثورة طبقية ، كما لاحظ ذلك العديد من المراقبين •

اما ما راح يدعو اليه كايبرا ، كما هو واضح في فيلم السيد سميتش في واشنطن فهو بسيط وشمبوى ، وبالتالي شعبي للغاية : انها الحكمة الفريدة « احب جارك » التي تحتل مركز الصدارة بالنسبة للمفردية المثالية الأمريكية • فالبطل المنيثق من وسط جموع الشعب مدرج دائما في بنية الفيلم عند كايبرا بين المؤسسات وطبقات الشعب الدنيا ، وهو المغلوب على امره والطيب القلب الذي يلحق الهزيمة بالأشرار بفضل ايمانه الراسخ وتضحياته ويصلح السلطة التي جانبها الصواب مؤقتا ويعيد الحرية والأمل للشعب • ويمكن تلخيص كل سينما كايبرا بنهاية فيلم مقروبوليس لثيا فون هاربر وفريتز لانج : البطل الشعبي الشهم والكريم الذي يوفق بين عقل السلطة وسواعد العاملين •

ولا يمكن أن يعثر المرء على سينما اشد مناهضة ايديولوجيا للفكر الثوري واشد تعارضا مع صيغة لايزنشتاين ، من سينما كايبرا • غير أن أي محلل لبعض مشاهد من افلام كايبرا بدءا من عام ١٩٣٤ سيلاحظ بكل يسر تأثير لايزنشتاين ، وستتكشف له روح الدعاية الرأسمالية لدى هذا المخرج الأمريكي بوصفه نقىض الاستراتيجية الاشتراكية للمخرج الروسي الكبير •

وفي رأيي أن فيلم مسقط لينيض الضاذا الذي اعتبره ، على غرار جراهام جرين وكذلك الاكاديمية الهوليودية للسينما ، احسن فيلم اخرجته كايبرا ، هو في الواقع اوضح نقىض ايديولوجى وتقنى لايزنشتاين • واقترح التعرض كالمعتاد لتفاصيل مشهد من فيلم مسقط لينيض الضاذا يعبر عن الطابع العلم للفيلم ويقدم نموذجا لأسلوب كايبرا فى المونتاج •

ولنذكر أولا الخطوط العمة لقصة الفيلم • فلنوجفيلو ديسنز (جارى كوير) شاب نقى وساذج يعيش فى قرية صغيرة فى غرب الولايات المتحدة اسمها ماندريك فولز ، ويقضى حياته كالبوهيميين • وهو يرث مبلغ عشرين مليون دولار على اثر وفاة عم عجوز فينتقل الى نيويورك ليقيم فى قصر صغير للفقيد جدير بالأمراء • وبعد عدة اسابيع يقضيها بلا عمل فى الأوصاف الثرية والمتعفة فى المدينة ، يقع فى حب صحفية شابة (جين آرثر) التي تستغل سذاجته فى اول الأمر لصالح

الصحيفة التي تعمل بها ، ثم تتخذ رويدا رويدا موقفا ايجابيا ازاء تعلقه بها . ويقرر ديدز توزيع كل ثروته على المزارعين الموزعين المصاطلين عن العمل . وعليه يوجه اليه الاتهام بالجنون ويساق امام المحكمة حيث يظل صامتا لمدة طويلة كان مصيره لا يهيمه ، ثم يتكلم في نهاية المطاف لينفي عن نفسه التهمة . وهو يقتصر في النهاية حيث يحمله الجمهور على الاكتفاف . . . وتقبله الشابة التي يحبها .

ويشعرنا الجزء الأخير من الفيلم المخصص لمحاكمة ديدز بمدى تأثير ايزنشتاين اذ يستخدم كايبرا كل إمكاناته لنقع المتفرج الى التطلع الى دفاع البطل عن نفسه . وهكذا تنهض الصحيفة الشابة ، وهي اقرب شخصية لديدز وخير متحمسة بلساننا نحن المتفرجين ، لتحاول جاهدة اقناع البطل بان يتكلم ويثبت براءته في خطاب مؤثر . وتلى ذلك تسع عشرة لقطة لأفراد وجماهير يتأثرون بكلمات الشابة ويساندون جهودها لحث المتهم على التخلي عن صمته . وقد قوالت تلك اللقطات في مونتاج يخفض لايقاع متميز ومتساعد ، يضارع (من وجهة النظر هذه) مشاهد معينة في فيلم البارجة بوتكين ، حيث تلاحق اللقطات البطل وتتعبه حتى يقف على قدميه ، وكأنه الأسد على درج اوبسا . فهذه اللقطات تتتابع بدءا بالأفراد القريبين من ديدز لتزحف مثل الموجة حتى تصل الى جمهور الفقراء في قاعة المحكمة وتنعكس في نهاية الامر على البطل . ولنفحص ذلك عن قرب . فهذه اللقطات (بعضها حتى الصدر وبعضها الآخر كبيرة ، وهي تخص ديدز وأربعة أفراد من الجمهور ، ولقطات جامعة للجمهور) موزعة وفقا للتماقب والسلوك التاليين :

- مدير الصحيفة ، رئيس البطلة (ينهض ويتكلم)
- القاضي (يأمر بالانقزام بالصمت)
- مدير الصحيفة (يواصل الكلام)
- ديدز (جالس)
- حارس ديدز (ينهض ويتكلم)
- القاضي (يأمر بالانقزام بالصمت)
- حارس ديدز (يواصل الكلام)
- مزارع في القاعة (ينهض ويتكلم)
- مزارع ثان (يدفع الى الوقوف ويتكلم)
- مزارع ثالث (يدفع الى الوقوف ويتكلم)
- مزارع رابع (ينهض ويتكلم)
- ديدز (جالس)

الجمهور (يقوم على دفعات ويتظاهر)
ديبز (جالس)
القاضي (يحاول عبثا فرض السكوت)
الجمهور (يقوم ويتظاهر بمزيد من الصخب)
ديبز (جالس)
الجمهور (هائج)
ديبز (ينفهض ويتكلم) .

وأود أن أشير الى ثلاث سمات تتعلق بمضمون هذه اللقطات ومونتاجها فهي تستغرق وقتا أقصر فأقصر مع تتابعها وتحمل اليأسا تعليقات أكثر فأكثر إيجازا كما أن المتحدثين القريبين من ديبز هم الذين يتكلمون في البداية . وهم الوحيدون . فيما عدا القاضي المتمتع بوضع خاص ، الذين يضاعفون تدخلهم (لقطتان لمدير الصحيفة ولقطتان للحارس ، أما البطلة التي أطلقت العنان للمشهد فقد ظهرت في ثلاث عشرة من تلك اللقطات) ، ومن جهة أخرى فإن المتحدثين البعيدين عن موقع ديبز هم آخر من يتدخلون ، أي جمهور المزارعين ، وهم يعاوبون تدخلهم شأنهم شأن الأشخاص القريبين منه . وأخيرا . تتخلل ربود فعل كل من الطرفين أربع لقطات لأفراد مختلفين من بين جمهور المزارعين في قاعة المحكمة يوجه كل منهم بلهجة الخاصة نفس النداء الحار : « تكلم يا مستر ديبز » . وتكون مدة تلك اللقطات أقصر فأقصر كما يتزايد حجمها حتى أن الأخيرة من بينها لقطة كبيرة لوجه أحدهم تعامل في حجمها اللقطة الكبيرة لديبز التالية لها وهو جالس . وسلسلة اللقطات الأربع مركبة بعناية : فاللقطتان الثانية والثالثة اللتان يظهر في كل واحدة منهما مزارع واقف محاطتان باللقطتين الأولى والرابعة حيث ينفهض في كل منهما مزارع ، حتى أن حركة المزارع الأول من أسفل الى أعلى تواصل حركة الحارس الذي سبقه . بينما نفس هذه الحركة من جانب المزارع الأخير في لقطة كبيرة تؤكد التباين الشديد مع لقطة ديبز الجالس ، خاصة مع نهوض الجمهور .

ما معنى ذلك ؟ انه يعني أن كل شيء قد تم ترتيبه بحيث يعبر الشعب كرجل واحد عن حاجته التي لا تقاوم الى البطل الفرد . بل ان هذه اللقطات التسع عشرة الخاصة بقاعة المحكمة والتي تدفع ديبز في آخر المطاف للنهوض والتحدث قد تم تحديد موقع كل منها بالنسبة للقطات الأخرى من أجل هدف واحد ، ألا وهو خلق الرغبة لدى مشاهدي الفيلم في أن يحقق البطل ما يطالبه به الجمهور (ولنلاحظ أن هذا الفيلم تم اخراجه بعد سنتين من ظهور فيلم انقصار الرواة الذي اشرف عليه

جوبلز وقال آنذاك : « علينا أن نصنع أفلام بوقتمكين الخاصة بنا » .
ومن الواضح أن خبرة كابرا السينمائية مالت من فيلم إلى آخر إلى
ربط المتفرج بالشاشة على نحو أفضل فأفضل . ويتضح من جهة
أخرى أن استخدام الجماهير ، بدءا بفيلم حدث ذات ليلة (١٩٣٤)
يؤدى دورا وظيفيا متزايد الأهمية فى مونتاج كابرا ، وكأنه أدرك أن
هناك صلات عجيبة تعقد بين جماهير الشاشة وجمهور دار العرض .
ويبدو لى أن هناك علاقة منتظمة بين المشاهد النموذجية لأشهر أفلام
المرحلة البطولية عند ايزنشتاين (الإضراب ، الخط العام ، حيث ترتفع
هامة عامل فى لقطة كبيرة ، تليها لقطة لمقبضة يد متقلصة ، وسواعد
تمتد وجمهور يصيح) وبين نموذج المشاهد التى حللتها منذ قليل فى
مسرحيغيت الشاذ ، حتى أن الأمر لا يمكن أن يكون محض صدفة . لقد
استخدم كابرا ايزنشتاين ولكن لكى يقلب نمونجه مثل القفاز ويضعه
فى خدمة الرأسالية .

وهذا الزعم جاد فعلا . ويتطلب منا توضيحه العودة الى الوراء
لتكون لدينا فكرة دقيقة الى حد ما عن مدى تأثير الباراجة بوقتمكين على
السينما فى هوليوود . فقد ظهر هذا الفيلم لأول مرة فى الولايات المتحدة
فى سبتمبر ١٩٢٦ ، وكان له وقع القنبلة . وقد علقت على ذلك جرائد
ومجلات تلك الفترة : النيويورك تايمز ، ونيو ريپابليك ، والنيشن ،
والسيكيتور بالعبارات التالية : « شعوضة سوفيتية » ، « عمل مضموم
ومدمر » ، « الروس استولوا على السينما » ، « لقد أحرزوا تقدما
تقنيا هائلا » ، « لا حدود لما يمكن أن يصنعوا » ، « بوقتمكين عمل له
قوة خارقة » ، والسينما عندها تبدو باهتة وماسخة ، مصابة بالهزال
ومتخلفة » أما ديفيد أو سلزنيك . كبير منتجى مترو - جولدوين -
ماير ، أشهر استوديو فى العالم ، فقد عبر عن رأيه على الوجه التالى :
« فيلم الباراجة بوقتمكين يعمل وفقا لتقنية جديدة تماما لانزال نهجـ
سرما » . وقد وجه على اثر ذلك خطابا دوريا الى استوديوهات لوس
انجلس دعا فيه المنتجين والمخرجين والفنيين والممثلين الى اجتياح دور
العرض التى تقدم الفيلم و « الجلوس عند قاعدة هذا المسرح السوفيتي
لاكتشاف سر نظام عمله » .

ويتعين أن نذكر بهذه المناسبة أنه يجب أن تعتبر السينما سلاحا
ماضيا فى الكفاح من أجل كسب الجمهور . ويعلن الفيلسوف بول
فيريليو بكل صراحة فى مؤلفه منطلق الإصرار الذى أشرنا اليه من قبل
أن السينما التى تستخدم الكاميرا لا يمكن إلا أن تكون على علاقة

بالبنديقية • وهو يسترجع ما كتبه من قبل كريستيان زيمر بخصوص العلاقة القائمة بين الأداتين : فكل منهما تصوب نحو الهدف كما انهما تستخدمان تعبيرات واحدة مثل تحديد الكادر والتسيد والتصوير (the shoot) • وعلى أية حال كانت هناك دائما حرب ياردة بين الولايات المتحدة والاتحاد السوفييتي في مجال ادخال تحسينات على سلاح السينما ومواصلة التصلح في اخراج الأقلام • والواقع أن البارجة يوتمكن كانت بمثابة هجوم من جانب السوفييت لتجاوز المنتجات الاستهلاكية الهوليودية • • وكان ايزنشتاين قد درس على طاولة المونتاج فيلم **التعصب** للمخرج الأمريكى بيفيد جريفث قبل أن يمكف على اخراج فيلمه هذا الشهير • وقد كتب يقول بهذا الصدد في مؤلفه **تحيز الطبيعة** انه سعى الى اكتشاف « كيفية التغلب على هؤلاء الممالقة الأمريكيين الكبار ، في مرحلة الخطوات الأولى المتهية للسينما عندنا » • ويجسد بنا أن نشير هنا الى أن « بوبينات » فيلم **التعصب** كانت بالفعل من غنائم الحرب إذ تركها بعض الأمريكيين في بتروجراد (سان بترسبورج حاليا) وهم يتعملون مفادرة روسيا على اثر اندلاع ثورة أكتوبر • وقد تدرب ايزنشتاين على هذا الفيلم ففكك أجزأه لكى يستوعب أولا الأسلوب المتبع في الربط بينها ، ثم أعاد تركيبه بطريقة مختلفة • ولو أننا تمسكنا بأطروحة فيريليو حول سلاح السينما لبدأ لنا أن ايزنشتاين تصرف انذاك على غرار ما أقدم عليه الفيكونج أيضا الذين كانوا يفككون الأسلحة الأمريكية التى كانت تقع فى أيديهم ليعيدوا تركيبها •

وخلاصة القول أن فيلم **البارجة يوتمكن** كان بمثابة هجوم مضاد، بل وانقلاب ثوري • فقد امتوعب ايزنشتاين ما توصل اليه جريفث ولكنه استبدل الفرد – البطل بالجماهير البطلة ، وأحل محل الفرد الذى يلوح بقبضته وينقض على غريمه لكى يسترد غنيمته أو المرأة التى يعشقها ، آلاف القبضات التى ترتفع لتنتفض على المجتمع القديم الفاسد • ويصرف النظر عن الجانب الايديولوجى ، كان ما أقدم عليه أهم وأعمق فى منظور السينما • فلم يعد الأمر يقتصر على صور يجمع بينها التواصل ، وتعكس العالم المحيط ، بل تحول الى صور جبارة مجسمة وأقرب الى الأيقونات والقدسات ، تتفجر بقوة تأثيرها شبه السحرى بمجرد عرضها على الشاشة • كما أن المونتاج الجبلى التكويني زاد من قوتها بتشفقها النعكس على نفوس المتفرجين ، إذ كانت مهمة هذه الصور أعداد الأرض لنشر بنور الاشتراكية •

كان وقع **البارجة يوتمكن** شديدا خاصة وأن التوجس من شبح

الشيوعية كان شائعا وسط الأمة ، مما كان يسمى فى العشرينات «البيع الاحمر» ، وقد عكفوا على دراسة الفيلم لاماطة اللثام عن اسراره ، ثم جاؤوا بفرائك كايبرا الايطالى الاصل و «الصناعى» الذى اقتبس ايزنشتاين وارسى دعائمه فى كاليفورنيا . ولنا ان نتساءل بهذه المناسبة : الى اى حد حاول كايبرا استيعاب تقنيات زميله الشهير ؟ لقد عالج علاقاته مع ايزنشتاين بتحفظ ولم يقل عنه الا القليل فى سيرته الذاتية الاسم اعلى العُنوان . ونقد حاولت شخصيا التوسع فى معلوماتى عن تلك العلاقة خلال لقاء لى مع فرائك كايبرا فى عام ١٩٨٩ فى خلوته بلاكينتا ، على مقربة من بالم سبرنجز بكاليفورنيا . غير انه لم يستفص فى حديثه واكتفى بتعليقات غامضة وساخرة عن ايزنشتاين وعن الاتجاهات الشكلية فى روسيا خلال العشرينات ، على نحو ما كتب من قبل بهذا الخصوص . وقد حدثنى بحماس واعجاب عن سلفستر ستالونى وافلام روكى الثلاثة التى كان قد شاهدها ، ولكن دون ان يكون فى تعليقاته شيء يلفت الانتظار . ويتعين ان نقول ان كايبرا ليس من الشخصيات الناعلية او من المنظرين ، على نقيض ايزنشتاين . وقد قال هو نفسه فى سيرته الذاتية : « تصيح المينما عندى سيئة بمجرد ان اقدح ذهني وافكر » ، وعلى اية حال ، وكما يقول الناقد الفرنسى اندريه بازان فان اقوال اى فنان لا تزن كثيرا بالمقارنة مع اعماله .

وعندما يتدارس المرء افلام كايبرا يدرك انه ، بوصفه مواطنا امريكيا طيبا وفخورا بترائه ، قد اكتفى بكل بساطة باستمادة ما التقطه ايزنشتاين من جريفيث . وهكذا استقرت السينما الامريكية عن طريق كايبرا ما سرقه الروس عن طسريق ايزنشتاين . لقد اقتبس الأخير من جريفيث واتجه به فى المسار الاشتراكي ، واقتبس كايبرا من ايزنشتاين ليستود جريفيث « ويرايمله » ، مستقيدا فى الوقت نفسه بقوة المونتاج الروسى ، ولكن لمكى يستخدم الكافة ، اغتياء وفقراء ، فى لقطات جامعة لاضفاء النجومية على البطل الفرد الذى يستأثر عادة بأغلب اللقطات الكبيرة .

اما ميرجى ماكسيموفيتش ايزنشتاين ، الماركسى الثورى فلا يؤمن بامكانية المهادنة بين ارباب السلطة والمضرمين عنها . والمركة فى نظره هيئة بين المسيطرين والقهورين ، وبين المهيمنين والقتيلين بقمة السلطة والذويين فى خضيع المجتمع ، فلا مجال هنا ان لللالل التصريحي للقطلة محل لقطة اخرى او للتنسيب من المجال الى المجال القابل ومن الشاهد والمشهد . وسينما ايزنشتاين خالية من لقطات

رد الفعل • واللقطات عنده مستقلة ذاتيا وغير قابلة للاختزال ، وذلك بالأخص لکی تتلاطم وتنتج « الصدمة القاتلة الناجمة عن التناقضات » . وهذا الصدام مميت فعلا لأن المعسكرين الغريمين (اللقطات أيضا) تقصل بينهما مسافات شاسعة مما يزيدهما باندفاعا عارمة ويجعل سرعتهما عندما ينقض كل منهما على الآخر ولا بد من ذلك لکی ينبثق من ساحة المعركة التي يسقط فيها الخصوم ذلك « الاتسان الجديد » الذي سيكتب بنفسه تاريخه القادم • وهكذا يمكننا أن نتفهم بقدر اكبر الصدمة التي أحدثها فيلم الإراجة بولمكين في عالم السينما الأمريكية وأن ندرك مدى الحاجة الماسة آنذاك لتعظيم شأن الخصائص المميزة لهوليوود •

لقد نقلنا المخرج الأمريكي الراسمالي وتصير التطورية الى عالم آخر ، عالم تتوفر لدى كافة عناصره ذرات متماسكة وحروف وصل ، ويتطور فيه كل شيء وينتقل من الدافع الى النتيجة خطوة خطوة ورويدا رويدا ، ولا تحظى فيه الصراعات الطبقيّة بالاعتراف بها الا ليتم التقلب عليها بعضا سحرية وبمعجزة المجال القريب للغاية من المجال القابل الرد فعلى ، حتى ان أحدا لا يقطن الى ذلك الانقسام • وفي هذا العالم يتعين بالضرورة أن تتجاوز لقطات القوى المتنازعة لأن مآلها في نهاية المطاف هو الالتقاء معا في وحدة واحدة لكون الخصام سطحيا وناجما عن حدث عارض أجهجه للأسف سبب قهري أو أشخاص فاسدون وإن يحتاج الأمر الا الى مجيء البطل المنزل لکی يسود من جديد السلام والصفاء •

وعلى نقيض ذلك تتصدى اللقطات الفردية لبعضها عند ايزنشتاين « بعواطفها المشبوبة » ويتوجهها « خارج نطاق الفرد » ، كما شرح ذلك جيدا أمنجا • فاللقطة « الخارجة عن نطاق الفرد » تتعلق بالجمامير الثائرة والمندفعة نحو التحول الى دولة الاشتراكية • فكل شيء على وجه الاطلاق يتحرك « خارج نطاق الفرد » لأن لقطات الأفراد هنا تمهد لبناء لقطة المستقبل العظيم •

ولكن اللحظات الحاسمة في أفلام كايبرا تسجل حقا « تصاعد » المشاهد من اللقطات الكبيرة للأفراد الى اللقطات الجامعة للجمهور على غرار ما تم تحليله في الفقرة السابقة • وهذا الصعود التدريجي للمجموع يعود بالذات عند كايبرا الى ايزنشتاين ، وهذه المجموع تحيي من جديد حركة الديمقراطية الأمريكية للأمام التي تمثلها أقلام هوليوود على خير وجه • غير أن تلك اللقطات الجماعية تنحصر لتصب لا محالة في البطل الفرد لکی يصبح نجما يضطلع بدور عظيم •

ومما يدعوا للصخرية حقاً أن الروس سارعوا باسترداد كسابرا تشنيا مع مقتضيات الحرب الباردة . فبينما كان ايزنشتاين مستغرقاً بكل جوارحه في اعداد فيلمه الشاعرى *موج بوسجين* (١٩٣٦) الذى لم يسمح له النظام السوفييتى باستكماله ، كانت افلام كابرا تدرس فى معهد السينما بموسكو ، كما قال كابرا ذاته فى سيرته الذاتية . وفى عام ١٩٣٤ ، بعد عودة ايزنشتاين الى بلده ، ظهر على الشاشات السوفييتية فيلم *تشاباييف* للاخوة فاسيليف ، وهو فيلم عن الحرب الأهلية التى اندلعت بعد ثورة اكتوبر فكان ايذاناً بالقضاء على الحركة الخلاقة التى تزعمها الطليعيين . ومما له مغزاه أن تشاباييف كان اول فيلم تتفضل جريدة *البرافدا* بتحليله ، كما انه حقق ارقاما قياسية بشعبيته . وكان هذا الفيلم بمثابة شجب صريح وعلنى لسينما ايزنشتاين التى تجعل الفرد فى اللقطة الكبيرة الفردية فى خدمة الجموع (فاللقطة الجامعة لا تزال على مسافة شاسعة من اللقطة الفردية وبعيدة بالتالى عن رد فعل الأخيرة) . اما *تشاباييف* فهو تجسيد جلى لعبادة الفرد والبطل - الفرد المتواجد على مقربة من مجسديه ومن الشعب باسمه : انه البطل الذى يعمل بالطبع لصالح الجموع ولكنه واضح المعالم تماماً على طريقة ستانيسلافسكى ومتراسبرج ، فهو ملموس يتعرف عليه كل الناس ويعمل من أجل مجتمع محدد هو أيضاً ومن السهل التعرف عليه . انه البطل - الفرد والنجم الذى غدا « واقعيًا » اشتراكياً ولم يعد « أمميًا » بل أعيد الى موطنه الأصلي ، داخل الحدود المرسومة له . ويتمشى هذا الفيلم تماماً مع الخط الستالينى للحزب ، فهو يعيد العلاقات الى مكانها الطبيعى ، أى الى المجال الذى يراقبه مجاله المقابل عن كتب . ولكنه يستخدم فضلاً عن ذلك لقطة رد الفعل بأقصى مدى ، حتى أن هذا الأسلوب الأمريكى الصرف الذى بلغ حد التكلف أصبح القاعدة التى قررتها الدوائر العليا فى الدولة السوفييتية : فالبطل القومى *تشاباييف* المنفذ نحو الانتصار المحتوم للروس الحمر على الرجعيين البيض يكون مصحوباً دائماً بالمدح فورمانوف ، قوميسار الشعب الموقف من قبل الحزب الذى يستقبل فى تتبع خطوات البطل وذلك فى تواصل وقرب ملحوظين . فهو يراقب ويقوم ويصحح ويعتمد ويكتف بصلوكة التفاعل باستمرار اقوال النجم وتصرفاته ويصفق لذكر مآثره . *فورمانوف* هو لقطة رد الفعل الرسمية ، وخاتم الدولة الذى يصدق على البصمة الروسية لتصرفات البطل الفردية والشعبوية .

وفيلم *تشاباييف* هو فى الواقع عبارة عن اضافة الصبغة السوفييتية على سينما كابرا الشعبية على الطريقة الستالينية . وانكر بهذه المناسبة أن هذا الفيلم عرض فى دور السينما السوفييتية فى نفس

السنة التي تم فيها عرض أزياء الانتصار الجرماني . وعندما زار كائرا موسكو في عام ١٩٣٧ استقبل استقبال الفاتحين ، لا من جانب الأوساط السينمائية فحسب ولكن أيضا من جانب الجمهور الموفيتي العجب بأفلامه . ويشير فرانك كائرا في سيرته الذاتية يلذة تكساد لا تخفى الى أنه صافف مصاعب في الالتقاء بايزنشتين « للتعبير عن تقديره لأحد أكبر السينمائيين في العالم » . وقد أوضح أنه لم يتمكن من مقابله الا بعد العديد من الاتصالات التليفونية التي بدا منها أن ايزنشتاين كان مراقبا من جانب النظام وأن اللقاء معه تم « حول منضدة متهاكة في مقهى جيورجي باشن بحى باشى في موسكو » وأن الكلمات القليلة التي نطق بها « ايزنشتاين العظيم » في عامية أمريكية رديئة كان يفهم منها أنه يفيش في « حفيرة كلب » .

ومعا لا شك فيه أن المشاهد الأخيرة من فيلم روكي - ٤ (١٩٨٥) غمرت فرانك كائرا بالنشوة وحلقت حيا كان يصبو اليه . وإذا كان المونتاج المتوازي ، الذي سبق أن تكلمت عنه من قبل ، بين تورب روكي في الهواء الطلق وتدريب دراجو المفرد في ميكانيكيته قد استمداد مونتاج الملامى واضفى عليه الطابع الأمريكى ، فالمركة الضامية بين الخصمين في حلبة الملاكمة الرسمية أمام شعب موسكو التي انتهت بتغلب الأمريكى على الروسى تبدو كأنها انتصار نظام الولايات المتحدة السينمائى في عقر دار روسيا الاشتراكية ذاتها . لقد امتدوه البطل روكي قسواء على غرار جفرسون سميت . غير أنه لا يذهب الى واشنطن ولكن الى موسكو . وسيخوض المركة فيمانى من ضربات العدو الطيوى دراجو ، ويطرح أرضا ثم ينهض مرة ويسقط مرة أخرى لينهض من جديد . ولكنه محاط باستمرار في الحلبة بالمتكلمين بأبراز مواهبه : زوجته أمريان ومدرية الزنجى ديوك وشقيق زوجته بولى . وهيتا فشيئا يتحول الجمهور الروسى المناهض له ، بالتدريج لحظة بعد لحظة الى صفه ، فتصبح ردود فعله ايجابية شيئا فشيئا أزاء البطل الأمريكى ، فى مجموعات منعزلة فى البداية ثم فى كتل متراممة وأخيرا فى لحظة جامعة كبيرة تصاحب انتصاره النهائى .

رفض لقطة رد الفعل

فى فيلم راع يمينك (١٩٨٧) يظهر جان - لوك جودار ، مخرج الفيلم وممثله الرئيسى فى كل الصور الاولى ويتصرف بشكل غريب حتى انه يصدت يلية عند المتفرج . وهو يحتل مركز الشاشة ويحرك راسه عدة مرات نحو يسار الكادر ثم نحو يمينه وهو يصفر ، وخلال ذهابه وايابه داخل الكادر يروح يصفيق اما فى مواجهة المتفرج أو يلاكم غريما غير مرئى ، كلها توسط الشاشة . وهنا تكين كل سينما جودار الذى يفيدنا من الرحلة الاولى باننا يجب الا نتوقع فى هذا الفيلم على غرار الافلام السابقة عليه ان يثير الحماس عن طريق النظرات داخل المجال أو فى المجال المقابل .

ويعتبر جودار نفسه انه « منفى من السينما الأمريكية » فقصده تجنب بانتظام التقنيات الأمريكية الساحرة فى قاعات العرض المعتمة ، وبالأخص لقطة رد الفعل . وقيل ان يخوض جودار مجال الاخراج السينمائى ، كان يفصح فى كتاباته كناقد - المنشورة فى كواصات السينما - عن اعجابه بالسينما الأمريكية والبنيات المردية عند انتونى مان وهيتشكوك على سبيل المثال لا الحصر . ومع ذلك فقد بذل جهوده منذ افلامه الاولى لتحطيم قيد الخط المردى المتواصل ، اذ اكتشف فى مكنون ذاته ضرورة التحرر ، وربما أيضا أن رسالته تتمثل فى تخليص السينما ممن اسماءهم فيما بعد « جستابو البنيات » ، نظرا لأنه من الدعاة الأخلاقيين . وكان فى حاجة الى حلفاء يساندونه فاقتنى اثر خطوات ايزنشتاين المعلقة لتمزيق المونتاج المتواصل والمتدرج فى خطوات قصيرة لكى تنجح لقطاته فى الاعتماد بعضها عن بعض حتى انه لا يمكنها ابدا المخاطرة بأن تصدى لبعضها عن طريق انماط المجال والمجال المقابل . يضطربنا جودار الى النظر الى لقطاته حقا ، بعزلها عن بعضها وجعلها فى منأى عن النظرات المجاورة ، لكوننا قد تصورنا من عيون الشاشة المكلفة أصلا بالرؤية نيابة عنا . وهو يقول : « النظر هو النظر مرتين ، وهذا أمر قيم » . وعليه يجب أن نلزم أنفسنا بالبحث عن انماط أخرى من العلاقات بين اللقطات ، وصنع سينما مختلفة . ويقول جودار ان تقديم صور على هذا النحو الدارج سهل للغاية ويكون غضا وهو يفصح فى الوقت نفسه عن قدر محدود من النضوج : رجل ينظر الى

امراة ، ثم يريك تلك المرأة التي كان ينظر اليها الرجل ، ولكن من يدري ؟ ربما كانت هذه الصور ، التي التقطت كل منها على حدة ، تصبو الى الالتقاء بشكل مختلف وبالتالي يكون تركيبها (مونتاها) بطريقة مغايرة . وبعبارة اخرى يدعو جودار الفنان الى النظر الى الامر مرتين قبل ان يلتقط الصور ويجمعها معا هي والأصوات حتى تتمكن السينما من التعبير عن تحقيق رغبات أساسية ولكنها غير متوقعة من جانب المتفرج .

وكان لا بد وأن يتلاقى جودار مع نجيزا فيرتوف ، ذلك الروسي أيضا المعاصر لأينشتاين . وكان ذلك الالتقاء حاسما . فبعد عام ١٩٦٨ أسس جودار فريق نجيزا فيرتوف . وعلى اثر أربع سنوات من التطهر والتأمل والتجريب في الصحراء ، تتبع فيها توجهات فيرتوف ، أبو الكينوكي (سينمائي العين) وجلا عينيه من « مرهم الأفكار » (وهي عبارة من ابتكار الشاعر والمصور الروسي كازيمير ماليفيتش ، ١٨٧٨ - ١٩٢٥) ويتعلم النظر . وقد اكتشف جودار بالتفكير في نظرية المسافات عند فيرتوف وباجراء التجارب مع فريقه ، القوة الحرة للسينما - العين ، التي تتيج امكانية « ربط أية نقطة في الكون بأى نظام زمنى » . وقد لاحظ تماما أن الحيل التي استخدمها فيرتوف فى أفلامه ، وفى فيلم الرجل خلف الكاميرا (١٩٢٩) وبالأخص : الصور المتحركة واللقطات البطيئة والتسارعة ، وطبع صورتين احدهما فوق الأخرى ، والتجزئة ، ونسبة تخفيف السرعة ٠٠٠ لا تستخدم فى تعزيز المسار المستقيم للقصة المروية ، بل على العكس لتحرير قصر نظرنا الذى بات لا يعمل الا حسب الايقاع الضيق الألق والتراوح المجازى بين المجال والمجال المقابل على غرار كرة الطاولة ، حتى يتبدى لنا المشهد العظيم للمبادلات الكونية الفاضحة .

والعديد من مفسرى أعمال جودار ، ينعون عليه مرحلة « نجيزا فيرتوف » عنده ويعتبرونها مقامة غير موفقة وشرودا غريبا يحسن بنا أن نضرب صفحا عنها . غير أن الواقع مغاير لذلك تماما . فلولا تلك المرحلة لما أخرج جودار أبدا أفلام : الهروب من الحياة - والوجد ، والسلام عليك يا مريم ، وراع يمينك ولما استغرق صنعها تلك المدة الطويلة داخل فريق نجيزا فيرتوف . وكان يتعين عليه أن يقطع صلتها بالأفلام التي يجرى إخراجها ، إذ انها دفعتة رغما عنه قى نهاية المطاف الى أن « يصنع أفلاما بنفسه » على حد قوله وقد توجب عليه أن ينأى بنفسه عن صناعة السينما القائمة لينجح وبالأخص ليفكر فى الصور والأصوات بعيدا عن الواقع الذى تستند اليه ، ثم التوصل عن طريق الاختبارات

والتجارب الى الحرية التي يتمتع بها المصور والموسيقار في معالجة مواد غدت كل منها مستقلة ذاتيا . وباختصار كان يتوجب التخلص من الربط الواقعي بين المجال والمجال المقابل .

وجودار سينمائي متجمل ، فقد استسلم « لاغراء الممكن » حسب بريخت ، ووجد نفسه يلاحق « الصورة المثالية » ، مقتفيا في ذلك اثر ايزنشتاين وفيرتوف . ويرفض جودار الصورة التي تعرضها علينا وتسمنا اياها كل الأفلام تقريبا ، والمسير في اعقاب هوليود . فهي صور تتميز باندماجها وتزامنهما مع الصوت وتتغلغل خفية في نفوسنا وفقا لايقاعات لقطات رد الفعل . غير أن هذه الصورة فاشلة كصورة لأنها تتلشى تحت وطأة الانطباع الشديد بالواقع الذي تحمله في طياتها . اما ما يحاول جودار أن يقدمه لنا فهو الصورة « الصافية » التي ليست الا صورة ، وكلمة صائبة ، ومجرد كلمة . فالمتفرج على فيلم لجودار مقيد بمشاهدة صور والاستماع ، دون أن يحضه أحد على أن يتصور أن ما يجرى على الشاشة حقيقة واقعة .

وقد يبدو للمقارئ أنه لأمر غريب حقا ، بل ضرب من التصدي الوقح أن ينتهي هذا الكتاب المكرس لمعالجة هيمنة السينما الأمريكية باللجوء الى فنان مثل جودار لا يتمتع بأي نفوذ على المتفرج في قاعات العرض . ومن المهم أن نشير الى أن جودار يحيلنا الى التيارات الطليعية في الفن . ومن الخطورة بمكان أن نتصور أنه ليس الا حالة منفردة . وقد أطلق عليه أحد النقاد تسمية جود - آرت (God-Art) على سبيل التهكم . ولا مناص من أن نقدر بأن هذا « الابن المزعج للسينما » يستعذب شق عصا الطاعة (فهناك جانب من سلفادور دالي عند جودار) وسط التيار الطليعي . ومن المفارقات أنه يضاعف من انفراده بعرض أفلامه على شاشات دور العرض التجارية (وهو ينجح في ذلك بفضل صيته الشخصي) . وقد تمكن من الانتصار بيسر ، وتقدم وحده ، بعيدا عن فريقه من التجريبيين ، وراح يستعرض فيه المناقض في عقر الدار التي ينتظر فيها المتفرج بلا كلل أو ملل ، وصاحب السلطان الحقيقي ، أن تقدم له نجوم سينمائية جاهزة . وصور جودار في قاعات العرض تمثيل ضريا من الارهاب . فأفلامه من امثال كل شيء على ما يرام ، والفراي من الحياة ، والوجد ، وراح يمينته عبارة عن سلسلة من الاستقرازمات المتوالية . والممثلون الذين يشاركون في هذه الافلام ذائمو الصيت ، ومن عينة ايف مونتان وجين فوندا وايزابيل هوبرت ومايكل بيكولي وجين بريكنز . والمتفرج يعرفهم وأن كانوا قد تغيروا تماما في نظره . فهم يتقاطعون داخل الكادر دون أن ينفصوا

أبدا الفيلم في أية لحظة من اللقطة أو المشهد في مساره الأفقي المعهود .
ذلك أن هؤلاء النجوم جردوا نهائيا من المزايا التي تهيئها لهم لقطات
رد الفعل ، وحرموا من اللقطات الكبيرة وبهت رونقهم أمام جمهور فقد
في الوقت نفسه مركزه كمفترج وأصبح لا يفهم شيئا . ويظهر هؤلاء
النجوم في قاعة العرض المعتمة التي انفصلت عن شاشتها . فالمسحر
السينمائي (الظلامي والرجعي في رأى جودار) لم يعد له تأثير . لقد
حطم جودار العلاقة بين القاعة والشاشة لأن الترابط بين المجال والمجال
المقابل تلاشى من الوجود . والشاشة لا تستطيع أن تتخذ وضعا رأسيا
لكي تلتقي مع القاعة ما دام وجه النجم لم يعد بإمكانه الاعتماد على
لقطة رد الفعل التي لا غنى عنها للانطلاقة الأفقية للقصة . وهكذا توقف
المسار الثنائي للمجال والمجال المقابل اللازم لاقتزان الشاشة المضئة
بالقاعة المعتمة . ومن السهل بالطبع تفسير أحجام الجمهور عن التردد
على قاعة يعرض فيها فيلم لجودار ، إذ لم تعد تتوفر له إمكانية الاندماج
في العرض والتحول إلى مفترج .

وتثبت سينما جودار مدى النفوذ الهائل لنظام رد الفعل في الأفلام
التجارية ، وتؤكد بالتالي الصعوبة التي تكتنف صنع « سينما مغامرة » .
فالمفترج المتشبه بكل جوارحه بالاستمتاع بالاندماج المتناغم بين
الشاشة والقاعة ، يوسعه أن يتجاهل جودار على أية حال . غير أنه
يجب أن يدرك أنه يدير ظهوره بهذه الطريقة للفن الطليعي : مسرح الكابوكي .
و « الروح الجديدة » عند الشاعر الفرنسي أبولينير ، والفصم البريختي ،
والميكانيكا الحيوية عند مييرهولد ، والتصوير البناء عند مالفيتش
وكاندينسكي ، والشعر المستقبلي عند ماياكوفسكي ، والرواية الجديدة
عند الآن روب - جرييه ، والجاهز (Ready Made) عند مارسيل
دوشان وفرنسيس بيكابيا واليوب آرت ، خليف المدرسة السابقة عند
أرهول وروسشترج ، وصور بريسون وروهمر ورويس وستراوب
وانجلويولاس . . . والواقع أن سينما جودار تنتمي إلى سلالة الفنانين
المتربدين على تصور العالم كما هو . ويرفض هؤلاء الفنانون الخلاقون
أشكال الاندماج السابقة والدمج بين عناصر العالم ويطيرون بحروف
الجر ، وبالخطوط المعهودة بين الكتل والألوان ، والترابط بين المشمل
والشخصية التي يمثلها ، والصور « الواصلة » بين اللقطات وبين
الشاهد . وهم يساهمون بذلك في حفاظ الفن على حريته كما يشاركون
في تحرير المجتمعات .

اقرأ في هذه السلسلة

احلام الاعلام وقصص اخرى	بقراند رسل
الالكترونيات والحياة الحديثة	ي . رادونسكايا
نقطة مقابل نقطة	الدس هكسلي
الجغرافيا في مائة عام	ت . و . فريمان
الثقافة والمجتمع	رايموند وليامز
تاريخ العلم والتكنولوجيا (٢ ج)	ر . ج . فوريس
الأرض الغامضة	ليستربيل راى
الرواية الانجليزية	والتر الن
الرشد الى فن المسرح	لويس فارچاس
آلهة مصر	فرانمو دوماز
الانسان المصرى على الشاشة	د . قدرى سمنى وآخرون
القاهرة مدينة الف ليلة وليلة	اولج فولكف
الهوية القومية في السينما العربية	هاشم النحاس
مجموعات التقود	ديفيد وليام ماكديوال
الموسيقى - تعبير نقى - ومنطق	عزيز الشوان
عصر الرواية - مقال في النوع الأدبي	د . محسن جاسم الموسوى
ديلان توماس	اشراف س . بى . كوكس
الانسان ذلك الكائن الفريد	جون لويس
الرواية الحديثة	بول ويمست
المسرح المصرى المعاصر	د . عبد المعطى شعراوى
على محسود طه	اتور المعداوى
القوة النفسية للأعرام	بيل شول وادنييت
فن الترجمة	د . صفاء خلوصى
تولستوى	رالف ثى ماتلو
ستندال	فيكتور برومير

- رسائل واحاديث من التنفى
الجزء والكل (محاورات فى مضمار
الفيزياء الذرية)
القرائث الغامض ماركس والماركسيون
فن الابد الروائى عند تولستوى
ادب الاطفال
احمد حسن الزيات
اعلام العرب فى الكيمياء
فكرة المسرح
الجميل
صنع القرار السياسى
القطور الحضارى للاثسان
هل تستطيع تعليم الاخلاق للأطفال
تربية الدواجن
الموتى وعالمهم فى مصر القديمة
النحل والطب
سبع معارك فاصلة فى العصور الوسطى
سياسة الولايات المتحدة الأمريكية ازاء
مصر ١٨٣٠ - ١٩١٤
كيف تعيش ٣٦٥ يوما فى السنة
الصحافة
اثر الكوميديا الالهية لداقنى فى الفن
التشكيلى
الادب الروسى قبل الثورة البلشفية
وبعدها
حركة عدم الانحياز فى عالم متغير
الفكر الاوربى الحديث (٤ ج)
الفن التشكيلى المعاصر فى الوطن العربى
١٨٨٥ - ١٩٨٥
التشنئة الاسرية والابناء الصغار
د . فيكتور هوجو
فيرنر هيزنبرج
سدى هوك
ف . ٠ ع . ٠ ادنيكوف
هادى نعمان الهيتى
د . ٠ نعمة رحيم الزاوى
د . ٠ فاضل احمد الطاشى
جلال المشرى
هنرى باربوس
السيد عليه
جاكوب براونوفسكى
د . ٠ روجر ستروجران
كاتى ثير
١ . ٠ سبنسر
د . ٠ ناعوم بيتروفيتش
جوزيف داهموس
د . ٠ لينوار تشامبرز رايت
د . ٠ جون شاندلر
بيير البير
د . ٠ غبريال وهبة
د . ٠ رمسيس عوض
د . ٠ محمد نعمان جلال
فرانكلين ل . ٠ باومر
شوكت الربيعى
د . ٠ محيى الدين احمد حسين

ج ٠ دابلي اندرو	نظريات الفيلم الكبرى
جوزيف كونراد	مختارات من الابد القصصى
طائفة من العلماء الامريكيين	الحياة فى الكون كيف نشأت واين توجد
د ٠ المسيد عليوة	حروب الفضاء
د ٠ مصطفى عنانى	ادارة الصراعات الدولية
مجموعة من الكتاب اليابانيين	الميكروكمبيوتر
الفنماء والمحدثين	مختارات من الابد اليابانى
فرانكلين ل ٠ باومر	الفكر الاوروبى الحديث ٢ ج
جايريسل پاير	تاريخ ملكية الاراضى فى مصر الحديثة
انطونى دى كرمينى	اعلام الفلسفة السياسية المعاصرة
دوايت سوين	كتابة السيناريو للسينما
زافيلسكى ف ٠ س	الزمن وقيامه
ابراهيم القرضاوى	أجهزة تكيف الهواء
بيتر رداى	الخدمة الاجتماعية والانضباط الاجتماعى
جوزيف دامموس	سبعة مؤرخين فى العصور الوسطى
س ٠ م بورا	التجربة اليونانية
د ٠ عاصم محمد رزق	مراكز الصناعة فى مصر الإسلامية
رونالد د ٠ سمبسون	العلم والطلاب والمدارس
وتورمان د ٠ اندرسون	الشارع المصرى والفكر
د ٠ انور عبد الملك	حوار حول التنمية الاقتصادية
والتر روستو	تسييط الكيمياء
فريد س هيس	العادات والتقاليد المصرية
جون بوركهارت	التذوق السينمائى
آلان كامسبير	التخطيط السياسى
سامى عبد المعطى	البذور الكويتية
فريد هسويل	دراما الشاشة (٢ ج)
شاندرا ويكراما ماسينيخ	الهيرويين والايدز
حمين حلمى المهندس	نقيب محفوظ على الشاشة
روى روبرتسون	مسور الغريبة
هاشم النحاس	
دوركاس ماكلينتوك	

المخدرات حقائق اجتماعية ونفسية
وظائف الأعضاء من الألف الى الياء
الهندسة الوراثية
تربية اسماء الزينة
الفلسفة وقضايا العصر (٣ ج)

المفكر التاريخي عند الاغريق
قضايا وملاحق الفن التشكيلي
التغذية في البلدان النامية
بداية بلا نهائية
الحرف والصناعات في مصر الاسلامية
حوار حول التنظيم الرئيسيين
لكون
الارهاب

اختلاطون
القبيلة الثالثة عشرة
التوافق النفسي
الدليل البيولوجرافي
لغة الصورة
الثورة الاصلاحية في اليابان
العالم الثالث قدا

الانقراض الكبير
تاريخ النقود
التحليل والتوزيع الاوروكستراالى
الشاهنامه (٢ ج)
الحياة الكريمة (٢ ج)
كتابة التاريخ في مصر

بيتر لورى
بوريس فيدروفيتش سيرجيف
ويليام بيتر
ديفيد الدولتون
جميعها : جون ر . بورر
وميلتون جولد ينجر
أرنولد توينينج
د . صالح رضا
م . ه . كنج وآخرون
جورج جاموف
د . السيد طه أبو سديرة
جاليليو جاليليه
أريك موريس ، آلان هو
سيريل البريد
آرثر كيسلر
توماس ا . هاريس
مجموعة من الباحثين
روى أرمز
ناجاي متشيو
بول هاريسون
ميكايل البى ، جيمس لفلوك
فيكتور مورجان
اعداد محمد كمال اسماعيل
الفرنوسى الطوسى
بيرتون بوتر
جالك كرايس جونير

ادوارد مري	عن النقد السينمائي الأمريكي
اختيار / د. فيليب عطية	تراليم زراعت
اعداد/ موني براج وآخرون	السينما العربية
ادامز فيليب	دليل تنظيم المتاحف
نادين جورديمر	سقوط المطر وقصص أخرى
زيجمونت هينر	جماليات فن الأفواج
ستيفن أوزمنت	التاريخ من شتى جوانبه (٣ ج)
جوناثان ريلي سميث	الحملة الصليبية الأولى
توني بار	التمثيل للسينما والتلفزيون
محمد فؤاد كوبريلي	قيام الدولة العثمانية
بول كولز	العثمانيون في أوروبا
الفريد ج. بتر	الكنائس القبطية القديمة في مصر (٢ ج)
الحاج يونس المصري	رحلات فارثما
فانس بكارد	انهم يصنعون البشر
اختيار / د. رفيق الصبان	في النقد السينمائي الفرنسي
بيتر نيكولز	السينما الخيالية
برتراند راسل	المسلطة والفرد
تأليف/ بيارد دودج	الأزهر في ألف عام
ريتشارد شاخت	رواد الفلسفة الحديثة
ناصر خسرو علوي	سفر تامه
نفتالي لويس	مصر الرومانية
هربرت شيلر	الاتصال والهيمنة الثقافية
اختيار / صبري الفضل	مفكرات من الآداب الآسيوية
مارجريت روز	ما بعد الحداثة
ج. س. فريزر	الكاتب الحديث وعلمه ٢ ج.
اعداد/ أحمد محمد الشنواني	كتب غيرت الفكر الإنساني (٣ ج)
اسحق عظيموف	الشموس المتفجرة

لوريثو تود
اعداد / سوريال عبد الملك
د • ابرار كريم الله
اعداد / جابر محمد الجزار
ه • ج • ولز
جرونيياوم
ستيفن رانسيما
بادى اونيمود
برنسلو مالىنوفسكى
ارنولد جزل
د • محمد زينهم
جلال عبد الفتاح
ريتشارد بيرتون
آدم متز
ايفرى شاتزمان
فانس بكارد
سوندارى
فاسكودا جاما
مارتن فان كريفلد
فرانسييس ج • برجى
ج • كارفيل
نوماس ليبهارت
آلفين توفلر
ادوارد وبونو

مدخل الى علم اللغة
حديث النهج
من هم القطار
ماستريخت
معالم تاريخ الإنسانية (٤ ج)
حضارة الاسلام
الحملات الصليبية
افريقيا الطريق الآخر
السحر والعلم والدين
الطفل ٢ ج
تكنولوجيا فن الزجاج
الكون ذلك المجهول
رحلة يرتون ٣ ج
الحضارة الاسلامية في ق • الرابع الهجرى
كوننا التمدد
انهم يصنعون البشر ج ٢
الفلسفة الجوهرية
رحلة فاسكو داجاما
حرب المستقبل
الاعلام التطبيقي
تبسيط المفاهيم الهندسية
فن الايام والباتومايم
تحول السلطة
التفكير المتجدد

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايطلاع بدار الكتب ٨٠٥١ / ١٩٩٥

ISBN — 977 — 01 — 4514 — 9

لا يقتصر هذا الكتاب على الكشف عن السر الخفى فى قوة تأثير نظام النجوم للفيلم الأمريكى، وإنما يكشف أيضاً عن سر هيمنة السينما الأمريكية عامة على المشاهدين فى كافة أنحاء العالم. ويرجع ذلك إلى تكنيك بسيط وفعال تماماً، تم صقله بكل براعه عنى مدى العقود الماضية.

ولا يقتفى الكتاب بالكشف عن هذا التكنيك وتحليل نماذجه الأمريكية الرائدة وإنما يتعرض بنفس المنهج التحليلى لنماذج أخرى من التكنيك المتفق معه أو المناقض له.

والكتاب على هذا النحو يقدم لنا رؤية جديدة لفن الفيلم تزود القارئ بفهم أعمق لهذا الفن سواء كان القارئ، سينمائياً محترفاً أو متذوقاً للفيلم.

ومؤلف الكتاب - بول وارن - من أبرز الأساتذة الأجانب الذين قاموا بتدريس السينما بالمعهد العالى للسينما فى مصر أوائل السبعينيات كما تولى تدريس الإعلام بالجامعة الأمريكية بالقاهرة. ونشرت له الهيئة كتاب السينما بين الوهم والحقيقة. وهو الآن أستاذ السينما بجامعة كاليفورنيا فى كيبك (كندا) وله العديد من المقالات والمحاضرات فى السينما والتلفزيون وبالأخص تأثيرهما على الجمهور.

وحليم طوسون، مترجم هذا الكتاب قدم للمكتبة العربية العديد من الكتب الأدبية والفنية والفلسفية عن الفرنسية ومن أشهرها كتاب «واقعية بلا ضفاف».